OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEŞTI

Vol. III

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

Vol. III

„PREROMANTISMUL"
1823 — 1859

EDITURA MUZICALĂ • BUCUREȘTI, 1975

Coperta de **AURELIAN PETRESCU**

PREAMBUL

Pentru muzica românească, deceniile următoare mișcării populare condusă de Tudor Vladimirescu au semnificația unei perioade de răscruce. Procesele dinamizatoare, care afectează esența rînduielilor de pînă atunci, aduc modificări radicale în domeniul vieții spirituale. Cărturarii — născuți în iureșul prefacerilor sociale, formați sub impulsul ideilor iluministe și raționaliste — devin conștienți, nu numai de efectele binefăcătoare ale civilizației, dar și de rolul uriaș al culturii în făurirea unității naționale. Animați de ideea emancipării sociale, însuflețiți de dorința ardentă a afirmării naționale, ei vor deveni militanți activi pentru plămădirea culturii românești moderne. Rezultatele nu s-au lăsat așteptate : literatura se îmbogățește cu lucrări în genuri variate, ce impun virtuțile limbii românești și personalități creatoare remarcabile, apare teatrul autohton, reprezentat prin piese originale și trupe cu profil stabil, în sfîrșit, se afirmă o nouă fază în orientarea națională din artele plastice, promovînd o tematică militantă, patriotică.

Pe plan muzical, transformările sînt de natură să schimbe întreaga structură trasată în etapa anterioară : arta populară continuă să evolueze în făgașul cunoscut, dar, în același timp, trăsăturile stilistice care-i imprimă individualitatea distinctă suscită interesul specialiștilor, atît ca valoare în sine, cît și ca potențial expresiv, capabil să furnizeze material pentru individualitățile creatoare. Substanțiale apar și modificările în privința vieții muzicale. De la stadiul anodin, al manifestărilor ocazionale, cu totul sporadice, se trece, treptat, la stadiul încropirii unei activități susținute, permanente sau cvasipermanente, avînd o rază de acțiune incomparabil mai cuprinzătoare, antrenînd un cerc mai larg de audienți. Alături de manifestările muzicale cu caracter relativ închis, avînd drept pivot saloanele conacelor boierești, apar concertele și spectacolele deschise, publice, susținute de trupe și formații profesioniste în săli și loca-

luri special amenajate. Mai mult, funcţia pur distractivă a seratelor mondene, foarte răspîndite în acea epocă, se îmbină cu funcţia instructivă, pornită din necesitatea cunoaşterii artistice, a desfătării estetice. Valorile artei muzicale sînt preţuite pe măsura forţei mesajului şi combinării imaginilor, autenticităţii şi profunzimii interpretării.

Se produc inversiuni în categoria tipologiei muzicale. Lăutarii şi dascălii, deţinătorii monopolului vieţii muzicale medievale, continuă să-şi etaleze virtuozitatea şi măiestria. Se înscrie chiar un punct culminant în acest domeniu, prin arta remarcabilului instrumentist popular Barbu Lăutarul. Alături de aceştia, tot mai viguros se afirmă tipul interpretului profesionist, cîntăreţ de operă sau instrumentist. Legăturile din ce în ce mai constante şi intense cu ţările Europei favorizează venirea în Ţările Româneşti a muzicienilor dornici de afirmare. Unii dintre ei, artişti în adevăratul sens al cuvîntului, îşi vor pune pasiunea şi talentul în slujba înfiripării artei profesioniste româneşti. Acestora, muzica românească le datorează extinderea sistemului apusean şi cultivarea muzicii clasice. Datorită măiestriei lor, în cercurile intelectuale se va acorda importanţă sporită muzicii de tip apusean, ceea ce, finalmente, va provoca o anumită deplasare a centrului gravitaţional în favoarea muzicii europene.

Răscrucea anunţată vizează, în principal, tendinţa desăvîrşirii omogenizării tipologiei vieţii muzicale în toate provinciile româneşti, ceea ce a antrenat o serie de factori muzicali şi metamuzicali, interni şi externi. În fond, discrepanţa moştenită de la orînduirea medievală, favorizată de întreţinerea abuzivă a unor modalităţi muzicale ce continuă şi în prima etapă a epocii moderne, a fost estompată şi chiar eliminată în această perioadă, datorită contactelor insistente şi binefăcătoare cu ţările Europei. Efectul schimburilor culturale nefortuite se va traduce prin extinderea parametrilor vieţii şi creaţiei muzicale de factură clasică în toate straturile interesate în cultura profesionistă din oraşele noastre, atît din Ţara Românească cît şi din Moldova. În acest fel, se introduc modalităţi de cîntare axate pe sistemul armonic major-minor, se cultivă genurile componistice de circulaţie în ţări europene cu o îndelungată tradiţie, se manifestă interes pentru muzica instrumentală, îndeosebi pian, vioară. Introducerea acestui curent muzical a întîmpinat rezistenţă în special din partea cercurilor care promovau şi susţineau muzica orientală. Opoziţia aceasta nu mai reprezenta o forţă capabilă să acţioneze. Cum cadrul vieţii muzicale nu era nelimitat, acreditarea curentului clasic european a însemnat implicit degrevarea de muzica orientală şi formele care o deserveau. Eliminarea manelelor şi pestrefurilor se face concomitent cu adoptarea muzicii de operă şi instrumentale europene. Schimbarea s-a produs relativ uşor deoarece muzica orientală era oficială şi în consecinţă neagreată de păturile româneşti care nu se puteau identifica în sonorităţile muzicii turceşti. Adeziunea la muzica europeană se explică nu atît prin fronda faţă de curentul oriental cît mai ales prin posibilităţile oferite în recreere a culturii muzicale româneşti, originale. Matricea sistemului clasic, deşi limitativ, nu excludea afirmarea unui timbru propriu muzical. Acest aspect odată sesizat va fi îmbrăţişat de către cărtu-

rarii noştri, deoarece prin racordarea cîntării populare la acest sistem se realiza imperativul creării unei arte muzicale autohtone, inspirată din realităţile româneşti, capabilă să exprime sensibilitatea locuitorilor ţării noastre.

Racordarea la muzica de tip european se face pentru considerentul că noul sistem oferea posibilitatea edificării unei culturi muzicale superioare care să poarte girul naţiunii noastre. Modalitatea întrevăzută, care şi-a demonstrat apoi justeţea, era aceea a simbiozei dintre cel mai autentic şi nedisimulat element muzical românesc — cîntecul popular în pluridimensionalitatea manifestărilor sale şi proprietatea de adaptare a genurilor şi procedeelor muzicii clasice. Aderenţa la muzica curentului apusean însemna singura alternativă de afirmare a muzicii româneşti, însemna ridicarea artei muzicale a poporului român în sfera patrimoniului muzicii de rezonanţă universală.

În acest fel, în configuraţia perisajului muzical se produc mutaţii profunde, lăutarilor şi cîntăreţilor psalţi li se alătură o altă categorie de muzicieni, profesionişti sau amatori, promovînd curentul muzicii clasice, europene. Coexistenţa acestora a demonstrat amplitudinea registrelor muzicii româneşti care s-a manifestat întotdeauna multiplan, corespunzător gustului diferitelor categorii de iubitori ai artei sonore, cerinţelor estetice diverse cărora muzica le răspundea prompt, în funcţie de tradiţie, nivel şi funcţionalitate artistică.

Evident, perioada 1823—1859, incedată de anul iniţierii reformei de românizare a cîntărilor bisericeşti promovată de Macarie şi anul înfăptuirii Unirii Principatelor Române, caracterizată prin necontenite metamorfozări, nu a putut fi calmă. S-a remarcat prin schimbări brusce, dramatice, prin alăturarea unor structuri eterogene, fluctuante ca valoare artistică, inconsecvente.

De la formele primare ale vieţii muzicale se ajunge într-un timp record la preţuirea unor modalităţi superioare, ca spectacolul de operă şi concertul. Desigur, asemenea manifestări nu erau necunoscute principalelor oraşe. În ultimele decenii ale perioadei precedente, trupe de operă susţineau curent spectacole lirice. Saltul calitativ care se produce relevă atît ridicarea nivelului interpretativ, cît şi stabilizarea manifestărilor lirice, fapt concretizat în 1843 la Bucureşti şi 1851 la Iaşi, cînd trupe italiene inaugurează stagiuni de operă cu caracter permanent. Practic, aceasta însemna că, locul reprezentaţiilor de operă sporadice, aflate la discreţia impresarilor, îl preia activitatea unor trupe sprijinite materialiceşte de oficialitate, care vedea în manifestările lor o modalitate modernă a vieţii culturale, un instrument superior de cultivare a gustului estetic. Stabilizarea trupelor italiene de operă mai antrenează cel puţin încă două aspecte. Primul, disputa dintre trupele lirice germane, franceze şi italiene se încheie în avantajul acestora, ceea ce, logic, corespunde orientării general europene care favoriza opera italiană, avînd sucursale, reprezentanţi în toate marile oraşe ale Europei, Americii de Nord şi de Sud. În acest fel, tranşarea luptei pentru adjudecarea primatului liric se face în aşa fel încît Bucureştii şi Iaşii, cele două capitale ale ţărilor româneşti dinaintea Unirii, să dispună de o instituţie perma-

nentă care să degaje o aureolă mondenă, de civilizaţie şi emancipare artistică. Prin instituţionalizarea teatrului italian cercurile artistice urmăreau şi un alt obiectiv cu implicaţii mai adînci, care vizau ascensiunea muzicii româneşti : formarea mişcării lirice autohtone, atît ca artă interpretativă complexă, cît şi compoziţie, pornind de la modelul italian. Nu întîmplător „Gazeta Transilvaniei", luînd cunoştinţă de înştiinţarea „Curierului Românesc" că la Bucureşti se va deschide stagiunea permanentă de operă italiană, îşi exprimă satisfacţia motivînd-o în felul următor : „Dar fiindcă astăzi este vorba de petrecerea în Bucureşti a unei trupe italiene, noi aceasta o privim cu totul alt feliu, din altă parte, adică a naţionalităţii şi aşa pe lîngă că mulţumim „Curierului" de ştirea împărtăşită, ne descoperim şi a noastră vie bucurie...". Mai departe se fac consideraţii privind finalitatea pe care o are opera italiană : „Sau zic că... un teatru în zilele noastre e şcoala năravurilor, noi zicem un teatru poate fi şcoala năravurilor bune, dacă nu se va face abuz cu el... Sau zic iarăşi, că teatrul este locul unde poţi învăţa o vorbă, o limbă mai curată, şi îmbogăţi creierii" [1]. Aşadar, opera italiană este şcoala moravurilor, a limbii şi minţii. Trupa de operă este salutată cu entuziasm deoarece limba italiană în care prezenta spectacolele era foarte apropiată de graiul românesc. Or şi în acest fel, trupa lirică putea fi un model pentru publicul românesc. Teatrului italian, potrivit aprecierii lui Nicolae Filimon, i se încredinţează o nobilă misiune : „...de a face nu numai distracţiunea momentană a publicului amator de teatru, dar şi instrucţiunea lui subt puntul de vedere muzical ; de a contribui la cultivarea facultăţii lui muzicale, la dezvoltarea şi rafinarea gustului său, la întinderea cunoştinţelor despre adevărata melodie şi armonie" [2].

Asemenea observaţii despre rostul teatrului italian în societatea românească a acelei epoci converg înspre ceea ce Ion Heliade Rădulescu sintetizase în fraza celebră : „...numai teatrul italian poate să ne fie un bun model şi un adevărat învăţător pentru un teatru naţional" [3].

Adevărul este că în asemenea fraze se acordă o semnificaţie preferenţială teatrului italian, în detrimentul altor contribuţii. Nu trebuie omis din vedere faptul că pînă la permanentizarea operei italiene am beneficiat de aportul extrem de preţios al trupelor lirice germane, franceze şi chiar italiene, ponderea covîrşitoare deţinînd-o trupele germane transilvănene din rîndul cărora trebuie amintit inimosul impresar I. Gerger, care a introdus în repertoriul său piese jucate în limba română.

---

[1] *Opera italiană în Bucureşti.* În : „Gazeta Transilvaniei", Braşov, VI (1843), nr. 77, 27 septembrie, p. 308.

[2] Filimon, N., *Despre teatrul italian.* În : Naţionalul, Bucureşti, I, 1858, nr. 25, martie 3 ; şi în : *Opere,* vol. II, Ed. îngrijită de G. Ivaşcu, Bucureşti, ESPLA, 1957, p. 198.

[3] Ion Heliade Rădulescu, *Opera „Norma" la teatrul italian din Bucureşti.* În : Curierul Românesc, Bucureşti, an XV (1843), p. 237—238. Cf. : *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti,* vol. I, p. III (1790—1850), întocmită de I. Lupu, N. Camariano, O. Papadima, Bucureşti, Ed. A.R.S.R., 1967, p. 962.

Indiscutabil, rezultatul firesc al interesului publicului românesc faţă de teatru a fost înfiriparea dorinţei afirmării trupelor indigene care să prezinte, în graiul poporului, piese inspirate din realităţile ţărilor noastre. Formarea trupelor teatralo-muzicale româneşti în deceniul al patrulea, capabile să joace lucrări autohtone, în care muzicii i se acordau funcţii dramaturgice constitutive, a însemnat un imens salt, deschizînd perspectivele unor creaţii de anvergură. Meritul revine, în această direcţie, lui Gheorghe Asachi, Ion Heliade Rădulescu şi Gheorghe Bariţiu, actorilor şi conducătorilor trupelor, Matei Millo, Costache Caragiale, autorilor dramatici, în frunte cu Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Alecu Russo, muzicienilor Alexandru Fechtenmacher şi Ioan A. Wachmann.

Se înteţesc şi manifestările concertante, îndeosebi recitalurile. Concertele susţinute de ansambluri mari instrumentale vor fi încă fenomene rare. Nu era încă îndeajuns stratificată viaţa muzicală pentru a permite asemenea înjghebări. Totuşi, orchestrele lirice preiau această sarcină, susţinînd unele manifestări concertante. Meritul principal în organizarea recitalurilor revine artiştilor străini aflaţi în turnee în ţările româneşti, turnee care au o frecvenţă constantă. Oraşele noastre găzduiesc şi manifestările concertante ale unor artişti de renume, şi în acest sens trebuie amintiţi în prim plan pianiştii Franz Liszt şi Sigismund Talberg, ale căror turnee s-au bucurat de un larg interes, fiind ca atare consemnat în conştiinţa vremii.

Tineri instrumentişti născuţi pe meleagurile noastre au înregistrat strălucite cariere interpretative — chiar dacă ele au avut o durată scurtă. Să ne gîndim la cîntăreţele Eufrosina Popescu, la Ecaterina Creţu-Höllosi, la interpreţi ca pianistul Carol Miculi, violonistul Alexandru Flechtenmacher, care concerta la Viena, şi Carl Filtsch — un copil minune ce a strălucit meteoric pe bolta artei muzicale. Prin aceste nume, putem susţine etapa pregătitoare a artei muzicale interpretative româneşti.

Fenomene cu adevărat dramatice se produc în acţiunea, timidă deocamdată, de înlocuire a sistemului psaltic de notaţie, cu sistemul menzural, cu scrierea notelor pe portativ, corespunzător stilului muzicii noi, ce cîştigă teren pe zi ce trece. Înlocuirea s-a desfăşurat în toate compartimentele artei muzicale româneşti care a reclamat-o, inclusiv în muzica bisericească, ai cărei reprezentanţi vor purta o dublă luptă : în prima fază au acţionat pentru românirea muzicii bisericeşti, adică purificarea melodiilor de strană de mulţimea influenţelor orientale la care fuseseră supuse în decursul veacurilor şi generalizarea cîntării în româneşte ; iar în faza secventă, tendinţa adoptării sistemului apusean, inclusiv al cîntării armonice, ceea ce, din păcate, a condus spre renunţarea la monodia bizantină, la tradiţia multiseculară.

Procesul survenit a înregistrat o desfăşurare sinuoasă, cu implicaţii practice şi teoretice. Chiar dacă nu s-a pus de la bun început problema renunţării la neumele psaltice, totuşi influenţele muzicii guidonice sînt marcante în domeniul cîntării religioase, simplificările notaţiei se ghidează după modele acreditate în teoria apuseană. Totuşi, psalţii nu renunţă la sistemul tradiţional. Sînt dispuşi la concesii, la reforme, dar nu acceptă abolirea lui. Macarie Ieromonahul şi Anton Pann vor acţiona

în direcţia principală care necesita intervenţie, românirea cîntărilor, adică continuarea procesului de primenire şi simplificare a cîntării prin eliminarea inflexiunilor greco-orientale şi apropierea de cîntarea populară laică. În această direcţie, Anton Pann se va remarca în mod deosebit, multiplele sale calităţi de muzician şi literat, adînc cunoscător al creaţiei orale a populaţiei oraşelor româneşti, vor avea un rol covîrşitor în biruinţa eforturilor sale. De fapt, în vremea cînd el îşi vede realizate străduinţele prin publicarea unor lucrări fundamentale în domeniul muzicii psaltice, desăvîrşind şi intenţiile lui Macarie, doar parţial transpuse în practică, se iveşte o tendinţă care parcă îi paralizează tentativele : înlocuirea cîntării monodice în biserică prin cîntarea corală, armonică, care avea atuul de a conferi serviciului un caracter mai solemn, mai festiv, mai ceremonios. În acelaşi timp, prin introducerea cîntării armonice în serviciile divine se elimina discrepanţa frapantă dintre cîntarea religioasă şi muzica de factură europeană, care răsuna pretutindeni în afara bisericilor. Vîrsta lui Anton Pann era prea avansată pentru a-i permite să se dedice studiului armoniei pentru ca s-o aplice domeniului plastic. Se pare că teoria muzicii apusene o cunoştea, dar armonia reclama alte principii.

Într-un anumit fel, psalţii, muzicienii acelei epoci, care au purtat responsabilitatea conservării şi perfecţionării cîntării de strană, şi-au demonstrat incapacitatea în găsirea unei soluţii conforme cerinţelor vremii, inclusiv a unei formule de compromis care să valorifice monodiile autohtone aflate în uzanţă cu principiile armonice, care reprezentau noul val. Spunem acestea, indicînd modalitatea cea mai convenabilă, a fuzionării sistemelor, întrucît în faza primilor paşi în această direcţie nu se putea pune problema găsirii unor soluţii armonice care să descindă din structura intimă a configuraţiei melodiilor psaltice.

Tendinţele înnoitoare susţinute de către Arhimandritul Visarion i-au depăşit pe toţi psalţii noştri, fapt care s-a soldat cu o soluţie de minimă rezistenţă : introducerea cîntării armonice, neglijînd cîntarea tradiţională anterioară. În fapt, această tendinţă aproape că a şters cu buretele repertoriul de pînă atunci, înlocuindu-l cu cîntări armonice împrumutate de aiurea. Cei care s-au grăbit să-i felicite pe promotorii acestei direcţii au fost orbiţi de unele efecte sonore, făcîndu-i să uite melodiile străvechi, şi ele viciate de curentul orientalist şi chiar al românirii lui Macarie. În acest fel se poate vorbi despre un impas al muzicii religioase, în care exagerările, asupra cărora vom reveni, se substituiseră fondului autohton, ce continua să dăinuie în anumite lăcaşuri în manuscrise, şi în inimile unor dascăli, nevoiţi să stea un timp în umbră.

Aspiraţiile spre o creaţie muzicală autohtonă se materializează în partituri purtînd amprenta unor încercări, angajînd o concepţie formulată explicit de către cărturarii epocii. Orientarea spre o muzică naţională se identifică în dorinţa ardentă de edificare a artei naţionale, postulat major al revoluţionarilor paşoptişti. Parcurgînd scrierile (inclusiv „scrisorile") acestora se desprinde procesul cristalizării unei concepţii estetice asupra muzicii care, deşi exprimată uneori naiv sau impropriu, relevă climatul favorabil cristalizării muzicii naţionale profesioniste. Încă

în 1841 Alexandru Golescu-Arăpilă, într-o scrisoare adresată fratelui său Ştefan C. Golescu, arată că muzica, spre deosebire de ştiinţă, are o mare putere de înrîurire, făcînd să vibreze inima ascultătorului „la unison cu cuvîntul patrie“ [1].

Romanticului Alexandru Golescu îi datorăm indicarea cu luciditate a etapelor osmozei dintre compozitor şi creaţia folclorică Potrivit opiniei sale, exprimată într-o scrisoare din decembrie 1846 sau ianuarie 1847, adresată fratelui său Ştefan C. Golescu, muzicienii ar trebui să culeagă melodiile naţionale, să le studieze („să le prindă sensul şi farmecul“) şi să se inspire din ele spre a „crea noi acorduri naţionale şi a multiplica melodiile de jale şi voioşie ale Românismului“ [2]. Găsim în rîndurile acestea un adevărat program estetic al orientării componisticii. Concepţii similare, îndeosebi asupra folclorului, au emis aproape toţi intelectualii de vază ai acelei epoci. Le vom prezenta atunci cînd vom remarca interesul şi ideile asupra cîntecului şi poeziei populare. Vom reţine, deocamdată, ideile lui Alexandru Odobescu privitoare la muzica românească, mai concret, felul cum consideră el că ar trebui să fie creaţia muzicală originală [3].

În conferinţa „Viitorul artelor în România“, ţinută la 17 martie 1851 la Paris, în faţa membrilor societăţii „Junimea română“ [4], Al. Odobescu trasează un vast program al dezvoltării artelor care, în concepţia sa, constituia o formă a regenerării poporului român. Nu întîmplător arta era, în concepţia lui Al. Odobescu, baza „...restabilirii măreţei noastre naţionalităţi, un ţăl la care să tinză mijloacele şi puterile noastre intelectuale, precum tinde inima noastră“ [5].

Al. Odobescu ajunge la formularea unor deziderate estetice privitoare la dezvoltarea muzicii româneşti în urma efectuării unei incursiuni istorice. În acest fel, Odobescu are marele merit în istoria artei noastre sonore de a realiza o sinteză a evoluţiei muzicii europene la originea căreia zăreşte cîntecul popular. Face referinţe la muzica cultă, la *Stabat*

---

[1] Fotino, George, *Din vremea renaşterii naţionale a Ţării Româneşti. Boierii Goleşti.* Scrisori adunate şi publicate de... vol. II, Bucureşti, Impr. Naţ., 1939, p. 137: „...poezia, cîntecele şi dansul se adresează de asemenea şi facultăţii afective şi pot să facă să vibreze inima la unison cu cuvîntul patrie, dar ştiinţa pură, niciodată...“

[2] Fotino, G., *op. cit.*, p. 159. „Ori unde sînt la noi muzicieni capabili să culeagă toate melodiile naţionale, să le prindă sensul şi farmecul şi, în sfîrşit, să se inspire din ele pentru a spori bogăţia noastră muzicală, pentru a crea noi acorduri naţionale şi a multiplica melodiile de jale şi voioşie ale Românismului“.

[3] Datorăm lui Romeo Ghircoiaşiu sesizarea contribuţiei lui Alexandru Odobescu, fapt pentru care îi aducem mulţumiri.

[4] Odobescu, Alexandru, *Opere, I*, Scrieri din anii 1848—1860. Antume. Postume. Variante. Note. Anexe. Text critic şi variante de G. Pienescu. Note Acad. Tudor Vianu şi V. Cîndea. Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1965, p. 362—364. Prima oară, conferinţa a văzut lumina tiparului în „Convorbiri literare“, nr. 11, noiembrie 1907, p. 1041—1058.

[5] Odobescu, Alexandru, *op. cit.*, p. 136.

Mater de Pergolese, la *Recviemul* de Mozart, subliniind că „...muzica aducea un nou balsam omenirii pătimitoare..." [1]. Remarcînd creațiile „autorilor moderni" Cherubini și Spontini, Odobescu constată sfîrșitul genurilor muzicii religioase și afirmarea unei muzici noi, determinate de „revoluții și războaie religioase". Subliniază rolul operei, oprindu-se la creația lui Lully, Bellini, Donizetti, Rossini și Verdi. Nu-i omite nici pe Haydn, Weber și Meyerbeer. Idolul său este Beethoven, „marele om în care e personificată arta muzicală", „adevărat om de geniu". În muzica lui Beethoven, Odobescu deslușește trei elemente : descrierea naturii, adică programatismul, cîntecele populare și visarea alegorică a geniului său [2].

Desigur, unele considerații emise de Al. Odobescu pot părea astăzi demonetizate. Ceea ce este însă extrem de important se referă la faptul că pornește în formularea unor învățăminte cu valențe estetice pentru muzica românească, observînd creația beethoveniană. Astfel, referința la drumul muzicii românești se identifică prin exemplul principiilor clasicismului vienez, prin exemplul creației beethoveniene. În mod explicit, Al. Odobescu a propus creația lui Beethoven „...ca model acelora ce vor crea muzica națională".

Programul oferit compozitorilor români de Al. Odobescu este în esență cuprins în următoarele rînduri, de o formidabilă luciditate și concentrare. „Să știe să descrie frumoasa natură a țării noastre, să prinză adevăratul sens al muzicei noastre populare, în sfîrșit, să se ajute de geniul său spre a-și exprima în acorduri melodioase simțirile cele interne, visurile ce-i apar dinaintea ochilor ; și acestea să le expuie cu acea inimă, cu acea frăgezime, cu acel ritm limpede și măreț, care ne plac atîta în muzicantul german. *Să se recunoască poporul în muzica sa, s-o guste și să tragă dintr-însa simțiri mari și nobile, căci aceasta este adevărata menire a muzicei și a artelor în general.* Exemple spre a adeveri aceasta avem destule, cu *Marsilieza* în cap ; avem și exemple contrarii ; să ne ferim de dînsele și să călcăm pe calea arătată atît de luminos de marele Beethoven" [3].

Așadar, Al. Odobescu lansează un vibrant manifest artistic indicînd cu clarviziune menirea muzicii și calea realizării ei, în spirit beethovenian. Ideile acestea erau în fapt ideile orientării moderne în muzica românească, a cărei temelie se identifica în conjugarea simfonismului cu melodia cîntecului popular. Romanticul Odobescu vede în clasicismul beethovenian modelul care trebuie urmat de către compozitorii români, a căror creație este chemată să realizeze o sinteză a artei sonore autohtone cu principiile muzicii profesioniste, a naționalului și universalului [4]. În acest fel, programul trasat de Al. Odobescu duce mai departe prin-

---

[1] Odobescu, Alexandru, *op. cit.*, p. 127.

[2] Odobescu, Alexandru, *op. cit.*, p. 129.

[3] Odobescu, Al. *op. cit.*, p. 130. Sublinierile din citat ne aparțin.

[4] Todoran, Eugen, *Alexandru Odobescu*. În : Istoria literaturii române, vol. II, De la școala ardeleană la Junimea. București, Ed. Academiei R.S.R., 1968, p. 718.

cipiile artei naţionale, orientîndu-le spre obţinerea valorilor în sferele supranaţionale ; criteriului etnic de apreciere i se adaugă şi criteriul estetic, ceea ce reprezintă un stadiu mai evoluat în dezvoltarea muzicii româneşti.

Se naşte întrebarea dacă această platformă teoretică a fost receptată de compozitori. Dacă judecăm după rezultatele practice ale acelor ani, după partituri, răspunsul pledează pentru o neconcordanţă între teoria venită din partea unor oameni de literatură şi muzică. Mai degrabă se poate susţine, fără nici o forţare a lucrurilor, că în compoziţiile autorilor români pînă după 1860 se pot susţine principiile programului estetic-artistic al „Daciei literare", potrivit căruia creaţia trebuie ancorată în tematica realităţilor istorice româneşti, iar cîntecul popular serveşte drept pivot edificării unor structuri variate ca împlinire tehnică. Postulatele lui Odobescu par să fie aruncate pe un teren prea crud. Săgeţile sale ţinteau prea departe. Muzicienii noştri trebuiau să recupereze prea mult dintr-o dată spre a se plasa pe orbita beethoveniană. De altfel, nu se pot face decît stipulaţii în legătură cu cercul muzicienilor în care ar fi fost cunoscute teoriile lui Odobescu. În mod cert se poate afirma că muzicianul Dumitru Florescu (1827—1875), autor de piese miniaturale (romanţe), fiind bun prieten cu Odobescu, a putut lua act de principiile sale.

După înfiinţarea conservatoarelor în 1864, la Bucureşti şi Iaşi, generaţia muzicienilor în formare s-a înscris, prin creaţia lor, la programul estetic prin care muzica românească se îndreaptă spre coordonatele universalităţii.

Tabloul muzicii româneşti din această epocă se remarcă prin existenţa tendinţelor antinomice, prin prezenţa contradictorie a celor mai diametrale modalităţi şi stiluri : lăutar şi cîntăreţ de operă, meterhanea şi formaţie simfonică, sitl melismatic şi homofonie, psaltichii şi cărţi de teorie apuseană, vodevil şi operă, romanţă sentimentală şi uverturi simfonice, aranjamente de preludii în caracter popular pentru pian şi lucrări originale de operetă. Asemenea alăturări de forme şi modalităţi au darul să se completeze pe scara diferitelor trepte de înţelegere muzicală dar să şi imprime ansamblului arhitectonic muzical un caracter mozaicat, o anumită pestriţime specifică momentelor de cotitură. Privită din acest unghi, muzica românească a primei părţi a veacului trecut se află supusă unui amplu proces de metamorfozare, de primenire şi redimensionare la coordonatele artei europene, care a furnizat nepieritoare capodopere. Urnită pe acest drum, muzica noastră va dobîndi şansele de a se alătura marelui flux al muzicii profesioniste universale, aducîndu-şi vocea sa proaspătă şi originală.

Introducerea muzicii apusene nu se produce dintr-o dată ci treptat, cucerind tot mai mulţi adepţi. De la manifestări răzleţe, de salon, se ajunge într-un răstimp scurt la manifestări publice muzicale, o adevărată generalizare a muzicii profesioniste, ceea ce a favorizat apariţia unor muzicieni ridicaţi din societatea românească. Calea acestora a fost extrem de anevoioasă din cauza mentalităţii retrograde boiereşti care nu

putea concepe că un reprezentant născut în sînul ei să se îndeletnicească cu deprinderi „lăutărești". Ostilitatea cercurilor aristocrate merge atît de departe, în această privință, încît în mod deschis vor sprijini ori și ce inițiativă de înjghebare muzicală venită din partea unui străin și vor împiedica, pe de altă parte, orice tentativă de afirmare a artei autohtone interpretative și componistice. Afirmația este din păcate valabilă pentru întreaga perioadă cuprinsă între anii 1823—1859. Găsim în asemenea rînduri explicația faptului de ce junii români se hotărăsc cu greu să se consacre carierei muzicale și totodată de ce mulți din animatorii muzicii românești sînt români prin adopțiune. În perioada următoare, cînd se pun jaloanele școlii muzicale naționale românești, situația va fi cu totul alta. De altfel, același fenomen este caracteristic și pentru culturile muzicale ale altor țări. Aportul muzicienilor italieni, cehi, germani la făurirea mișcărilor muzicale ale diferitelor țări din centrul, răsăritul și sudul Europei este un fapt bine cunoscut.

Progresele înregistrate de profesionalismul muzical românesc în primele decenii după acțiunea lui Macarie vor crea premisele favorabile apariției în Moldova și Țara Românească a îndeletnicirii de compozitor, adică acel muzician care, în afara obligațiilor directe : pedagog, instrumentist, capelmaistru, era capabil să compună, pentru un anumit eveniment festiv, istoric. După 1830 noțiunea de compozitor definește preocupările muzicienilor care vor celebra pe altarul creației autohtone primele servicii ale anevoiosului proces de făurire a unei mișcări muzicale naționale, reprezentată prin producții proprii. Procesul afirmării individualităților creatoare autohtone, de necesitatea cărora erau profund conștienți cărturarii noștri, se poate formula prin parafrazarea cuvintelor ce exprimă testamentul cultural-politic al lui Ienăchiță Văcărescu : „Creșterea muzicii românești și a patriei cinstire".

Creația muzicală românească s-a născut pe măsură ce compozitorii au descoperit virtualitățile latente ale folclorului și s-a maturizat direct proporțional cu aprofundarea și generalizarea imenselor resurse, sedimentate în decursul timpului în tezaurul popular. Enunțînd această teză nu eliminăm automat și modalitatea existenței actului componistic independent de stratul folcloric. Muzica românească s-a dezvoltat pe un front vast, incluzînd și contribuțiile care nu s-au aliniat matricei folclorice. Îndeosebi în Transilvania, compozitorii de alte naționalități nu au simțit nevoia integrării creației lor în muzica orală. Este adevărat că și în celelalte provincii românești s-au întîlnit creatori care au persistat într-un stil dependent de marile curente și personalități muzicale europene. Fiecare și-a trasat traiectoria creatoare în funcție de structura sa interioară, de felul în care a înțeles comandamentele vremurilor în care a trăit, de forța meșteșugului pe care l-a stăpînit ca un profesionist redutabil sau ca un modest amator.

Analiza fenomenului componistic românesc, ca de altfel și creația din țările cu un bogat patrimoniu popular, evidențiază că marii creatori au fost aceia care au sesizat imperativul timpului, realizînd comuniunea cu melosul popular. Epoca afirmării națiunilor, a culturilor tinere axate pe valorificarea tradiției moștenite din străbuni, impunea ca necesară

grefarea creaţiei proprii pe soclul creaţiei orale, colective a poporului. Desigur, folclorul nu era suficient pentru afirmarea europeană. Dar valorile sale constituiau rampa de lansare de pe care se putea realiza aspiraţia universală. Indiscutabil, compozitorii care au recurs la inspiraţia populară au avut şansa angajării creaţiei pe magistrala care conducea spre originalitate. Compozitorii care n-au sesizat-o, sau au desconsiderat-o mimînd noul prin pastişare, au devenit epigoni ai marilor creatori de peste hotare. Din această cauză creaţia lor prezintă interes mai degrabă pentru arhiviştii dornici să inventarieze temele fiecărei lucrări pentru a le consemna în volume cu caracter exhaustiv. Adevărata creaţie, care a însemnat o atitudine civică şi estetică în deplin consens cu cerinţele epocii, s-a orientat spre folclor, spre ancorarea tematicii în realitatea contemporană.

Geneza fenomenului componistic şi implicit revelaţia folclorului înregistrează o perioadă de plenară afirmare în anii premergători revoluţiei paşoptiste. Frontul componistic se consolidează în deceniul al şaselea, în variate lucrări de încercare a potenţialului melodic popular, compoziţii de pionierat care vor indica traiectul pe care se vor înscrie precursorii, creatorii celei de a doua părţi a secolului XIX, cărora le datorăm fondarea şcolii naţionale muzicale româneşti. Ca în oricare domeniu, perioada de intense căutări şi răsturnări dramatice, perioada de tatonări se soldează cu reuşite parţiale, cu intenţii bune şi rare opere de artă capabile să înfrunte exigenţele posterităţii. Se pot indica titluri relativ numeroase din faza creaţiei pionieratului componistic axat pe ideea valorificării melosului popular, dar acestea au mai degrabă o valoare documentară, istorică. Latura artistică apare de cele mai multe ori insuficient de pregnantă, sacrificată tematicii şi bunelor intenţii. Cauza acestei stări reclamă multiple argumente : faza primară a procesului componistic naţional, lipsa experienţei, a măiestriei, ponderea mare a formulelor de provenienţă apuseană, tributul imitaţiei, inclusiv muzicii populare, stîngăciile de tot felul, lipsa mediului propice din care n-ar trebui omise instituţiile menite să stimuleze creaţia. Circumstanţele atenuante care se profilează la adresa pionierilor muzicii româneşti sînt reale, dar nu au forţa să-i scutească de aprecieri obiective şi lucide. În lumina acestor argumente, contribuţia lor apare modestă ca şi a oricăror începători, indiferent de domeniu. Şi totuşi, lor le revine meritul deschizătorilor de noi orizonturi pentru creaţia noastră artistică, dibuielile şi stîngăciile lor au avut rostul să-i scutească pe confraţii de breaslă care i-au urmat de unele carenţe, analiza critică a experienţei lor dovedindu-şi roadele în faza generaţiei secvente. Indiferent de ascensiunea la care s-au aflat întîii compozitori care s-au îndreptat spre o creaţie de rezonanţă naţională, un fapt rămîne de necontestat : existenţa lor şi implicit afirmarea mişcării componistice autohtone legată de aspiraţiile şi arta folclorică a poporului român.

Gîndirea teoretică a înregistrat o nouă cotă prin lucrările psaltice ale lui Anton Pann cît şi prin publicarea unor culegeri de melodii aflate în circulaţia orală, melodii notate cu semnele scrierii muzicii psaltice. În lucrările sale, variate ca tematică şi factură, se găsesc ele-

mente de teoria muzicii, de istorie, de psaltichie și de folclor propriu-zis. În acest fel, Anton Pann ne apare ca o personalitate muzicologică de primă însemnătate, activitatea sa constituind un moment semnificativ pentru stadiul de pionierat al muzicologiei.

Sectorul teoretic, indisolubil legat de mișcarea literară și socială, se îmbogățește prin apariția criticii muzicale aflate în slujba manifestărilor vieții muzicale, a spectacolelor de operă. Ca și în alte domenii de activitate, cei dintîi critici care au scris despre muzică nu au avut o pregătire de specialitate, erau diletanți în materie muzicală, oameni de litere cu înclinații muzicale, în cazuri limită, cu o anumită pregătire. În general, oamenii de literatură au scris despre muzica pe care au îndrăgit-o. Articolele lor incidentale nu intră în inventarul nostru. Critica muzicală apare atunci cînd un autor manifestă consecvență față de fenomenul muzical, fie și pentru un timp mai redus, exprimînd într-o manieră proprie agerimea observațiilor sale asupra actului interpretativ și a problemelor nerezolvate sau diforme ale așezămîntului muzical în plin proces de închegare. Dintre promotorii criticii muzicale, în prim plan trebuie situați, în ordine cronologică : Ion Heliade Rădulescu, Gheorghe Asachi, Cezar Bolliac, Costache Negruzzi, Fr. Barak, D. Gusti, Pantazi Ghica, C. A. Rosetti, Th. Codrescu și mai presus de toți Nicolae Filimon, care, prin scrierile sale bogate în idei și observații, apare drept ctitorul de drept al criticii noastre muzicale.

Procesul regenerării muzicale, născut sub impulsul idealurilor sociale călite în focul evenimentelor cruciale de la 1821, 1848 și 1859 a beneficiat de sprijinul și experiența celorlalte bresle de creatori, în mod deosebit al scriitorilor. Ar fi suficient să ne referim, pentru a exemplifica aserțiunea, la ecoul profund trezit în conștiința muzicienilor de principiile programului „Daciei literare“, elaborat în spiritul ideilor pașoptiste, care pleda pentru renașterea nației, pentru o artă originală, patriotică și militantă, capabilă să răspundă pozitiv imperativului integrării culturii naționale în circuitul valorilor universale.

Momentul „Daciei literare“ este pilduitor pentru muzicanți, deoarece răspunde cu luciditate unor probleme care frămîntau deopotrivă pe scriitori, muzicieni, pictori și actori : făurirea unei arte românești moderne. În acest sens, denunțarea particularismului regional și propovăduirea idealului unității teritoriale și spirituale însemna un îndemn la unitate, la făurirea unor creații care să definească sensibilitatea colectivă românească, indiferent de provincia din care provenea autorul. Cuvintele redactorului „Daciei literare“, Mihail Kogălniceanu, deși se adresau literaților, erau într-așa fel meșteșugite, încît vizau în egală măsură și domeniul muzical. Formularea finalității revistei avea darul să stîrnească în conștiința muzicienilor dorința fierbinte de a edifica o artă muzicală unitară, grefată pe expresia graiului popular. „În sfîrșit — scria M. Kogălniceanu — țălul nostru este realizația dorinții, ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți“ [1]. Același

---

[1] Kogălniceanu, M. *Introducție.* În : „Dacia literară“, București, 1840, vol. I, februarie, p. 6.

ţel îl revendică şi muzicienii : ca românii să aibă o artă sonoră comună. Condiţia acestui deziderat era ca autorii din cele trei provincii româneşti să fie originali, să tindă spre o creaţie autentică din care să fie eliminate imitaţiile, „...manie ucigătoare a gustului original“ [1]. Şi în muzică, pastişarea era cultivată pe scară largă, ceea ce făcea ca diferitele compoziţii să fie lipsite de individualitate. Din această cauză, atitudinea fermă adoptată împotriva epigonismului şi a traducerilor care echivalau în viaţa muzicală prin includerea în repertoriul trupelor lirice de la noi a unor producţii nesemnificative, a unor adaptări care, în pofida atribuirii de nume româneşti, nu ne reprezentau, a fost de un real folos. Numai creaţiile cu adevărat originale puteau întruni sufragiile unui public dornic să se cultive şi să se regăsească în producţiile autorilor indigeni.

Propovăduind imperativul creării unei arte originale, nu se renunţă la contactul cu alte culturi, pe considerentul justificat că nu este de conceput izolarea faţă de alte ţări, faţă de schimbul viu de idei şi procedee artistice. Deci nu se condamnă interacţiunile creatoare, ci servilismul şi exagerările de tot felul în adoptarea modelelor străine.

Spirit pătrunzător, dotat cu o impresionantă clarviziune, Mihail Kogălniceanu recomandă autorilor izvoarele creaţiei originale : istoria patriei, creaţia populară şi actualitatea. Este adevărat că, în articolul inaugural, nu se foloseşte cuvîntul folclor sau un echivalent al lui. Fără nici o îndoială, creaţia populară este vizată în fraza care indică : „...obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice“ [2] — recomandîndu-le ca pivot al inspiraţiei. Nu apare incidental faptul că în numărul „Daciei literare“ din martie-aprilie se putea citi studiul lui C. Negruzzi în cadrul rubricii „Scene pitoreşti din obiceiurile Moldovei“, intitulat : „Cîntece populare a Moldavei“ [3]. Semnificative pentru atitudinea estetică a direcţiei naţionale promulgată de „Dacia literară“ sînt consideraţiile asupra interacţiunii dintre ethosul cîntecelor şi „firea pămîntului“, „caracterul locuitorilor săi ... fieştecare ţară are cîntecele sale, a căror muzică şi poezie sunt potrivite cu firea pămîntului său şi caracterul lăcuitorilor ei“. După consideraţii pertinente asupra cîntecelor moldoveneşti, C. Negruzzi remarcă în încheiere faptul că melodiile populare au constituit obiect de inspiraţie în compoziţiile lui Herfner şi Ruzitski (Rujiţchi). „Dar s-au găsit oameni care au aflat dulceaţa acestei poezii. D. Herffner a alcătuit o uvertură dintr-un cîntec lent, căruia nici armonie, nici originalitate nu-i lipseşte. D. Rujiţchi a pus pe note pentru pianoforte o colecţie prea nimerită“. Făcînd elogiul acestor încercări componistice, prelucrări de melodii populare, desigur se urmărea nu numai o trecere în revistă a tentativelor de fuzionare a meşteşugului componistic clasic cu specificitatea folclorică, ci se urmărea încura-

---

[1] *Idem, ibidem.*

[2] *Idem,* p. 7.

[3] Negruzzi, C., *Scene pitoreşti din obiceiurile Moldovei. Cîntece populare a Moldaviei.* În : „Dacia literară“, Bucureşti, tom I, 1840, martie-aprilie, p. 121.

jarea creatorilor spre a valorifica virtuţile melodiilor populare. Elogiindu-i pe cei doi temerari deschizători de drum se susţinea directiva naţională şi populară în creaţia muzicală.

Platforma artei naţionale preconizate de „Dacia literară“ precum şi de alte publicaţii ca „Foaie pentru minte, inimă şi literatură“ s-a răsfrînt pozitiv asupra muzicii, devenind un autentic îndrepar estetic, fundamentînd gustul şi „duhul“ naţional. Pînă în 1840, „caracterul pămîntului“ românesc se sesizează anevoios în creaţia muzicală, fiind prezent mai ales în transcripţii de melodii populare pentru pian. Ulterior, se produce o adevărată explozie tematică şi stilistică, compoziţiile în marea lor majoritate sînt orientate înspre izvoarele indicate în programul „Daciei literare“. Dacă înainte de 1840, interesul pentru realitatea istorică contemporană, ca şi pentru folclor, era sporadic, după aceea, mai ales după evenimentele de la 1848, devine un fenomen curent şi chiar dominant, marcînd cotituri radicale în stilul unor muzicieni. Reprofilări sensibile se produc în sfera tematicii abordate, ceea ce demonstrează că principiile sintetizatoare pentru un domeniu ideologic, acumulările gnoseologice proteiforme, formulate în programe de acţiune, determină momente de fervoare spirituală, de racordare la mediul din care creatorul face parte. În consecinţă, creaţia muzicală a reflectat gama complexă de probleme şi preocupări specifice epocii, detaşîndu-se interesul pentru trecutul eroic de luptă, evocarea marilor personalităţi istorice şi legendele populare.

Nu se poate pronunţa numele unui muzician care să nu fi depus strădanii pentru transpunerea în muzică a ideilor înaintate, patriotice ale epocii, traducînd astfel în practică programul estetic al tuturor cărturarilor români. Rezultatele sînt inegale, conform talentului şi priceperii fiecăruia, deşi un anumit farmec arhaic, naiv, dublat de o expresie spontană nu lipseşte încercărilor vocal-teatrale, simfonice şi camerale. Oricum, zarurile fuseseră aruncate ; începutul fusese inaugurat. Rămăsese să se ivească, în anii următori, autenticii precursori, capabili să desăvîrşească bunele intenţii ale pionierilor desfăşurate pe drumul sinuos al muzicii româneşti. Compoziţiile elaborate după 1840 şi personalităţile care ilustrează arta sunetelor în deceniile care premerg Unirea marchează în istoria muzicii o generaţie de creatori însufleţiţi de idealurile progresiste ale epocii, dornici să-şi aducă prinosul pe altarul artei. Cînd recurgem la cuvîntul „generaţie“, avem în vedere nu numai numele amintite, ci pe toţi animatorii care au contribuit la emaniciparea noastră muzicală de la Elena Teyber-Asachi la Ludovic Wiest, de la Constantin Steleanu la Serafim Caudella.

Multiplele preocupări organizatorice în domeniul muzical, varietatea genurilor abordate şi a titlurilor justifică aserţiunea că muzica românească îşi are corifei decişi să dinamizeze arta muzicală pe teritoriul patriei noastre. Generaţia de care se leagă afirmarea propriu-zisă a muzicii naţionale nu apare astfel ex nihilo, ci se înscrie pe o traiectorie deja trasată, aducînd un element valoric, artistic care, în faza de care ne ocupăm, apare modest.

Susţinînd ideea că în prima parte a secolului XIX dispunem de un front componistic reprezentat prin nume numeroase şi chiar de rezonanţă care promovează creaţia, nu negăm aportul compozitorilor, îndeosebi transilvăneni din etapele istorice anterioare. Ceea ce subliniam mai sus se referă la faptul că pleiade de creatori din prima parte a secolului trecut, mai precis, din jurul anului 1848, se dedică conştient compoziţiei, căutînd resursele naţionale româneşti. Cînd apelează la cîntecul popular românesc, cu aproape două secole în urmă, I. Căianu şi apoi D. Speer, trebuie să admitem că se manifestă spontan. Fiind izolaţi în preocupările lor, ei nu aveau cum să asigure un front de opinie aristică capabil să opereze de pe o platformă militantă. Interesul pentru folclor, vizibil în creaţia mai multor autori din aceeaşi generaţie, nu caracterizează componistica secolelor trecute. Abia în această fază istorică se produce adeziunea muzicienilor tuturor provinciilor locuite de români la fondul străvechi, care este melosul popular, căutînd cu ardoare expresia muzicală corespunzătoare fizionomiei naţionale, luptînd pentru depăşirea inevitabilului epigonism apusean. Cu timpul, compozitorii au demonstrat că putem şi trebuie să fim noi înşine şi în arta muzicală, traducînd astfel în fapt îndemnul patriotic al lui Anton Pann din prefaţa *Irmologhionului* de la 1846 : „Arătaţi-vă fii adevăraţi ai patriei şi lucraţi cele spre folosul neamului..."

TIPOLOGIA CURENTELOR MUZICALE — PERIODIZARE

În iureşul debordant al prefacerilor ce au darul să reprofileze edificiul vieţii româneşti, se confruntă fenomene divergente : structuri muzicale anchilozate cu rezonanţe greco-turceşti şi structuri mondene proliferînd muzica de toate zilele a ţărilor civilizate burgheze. Elanurile intelectualilor slujitori ai progresului şi culturii se lovesc adeseori de spiritul tradiţionalist şi conservator, decis să respingă orice iniţiativă venită in contradicţie cu mentalitatea şi rînduielile statornicite pînă atunci. Este adevărat că, în încleştarea diferitelor forţe oponente se petrec şi excese, soldate cu negarea totală, fie a trecutului, fie a prezentului, cu acţiunile sale inovatoare, animate de fundamentarea în spirit românesc a pilonilor culturii moderne.

Traiectoria majoră care brăzdează şi sudează în această perioadă de avînt îşi identifică esenţa în aspiraţia făuririi platformei profesioniste, a cadrului capabil să înlesnească găsirea formelor artistice superioare, corespunzătoare necesităţii, sensibilităţii şi tradiţiei poporului român. În domeniul muzical teza îşi găseşte o strălucită aplicare, chiar dacă rezultatele nu vor fi întotdeauna pe măsura idealurilor, dacă realităţile se dovedesc mai prejos decît imperativele. Oricum, entuziasmul şi dorinţa plămădirii muzicii profesioniste se concretizează în acţiuni şi mărturii care pledează pentru făurirea cadrului propice activităţii creatoare şi interpretative, cadru care, în virtutea progresului istoric, nu putea dobîndi dintr-o dată nivel înalt. Condiţiile subiective şi obiective au fost,

în repetate rînduri, nefavorabile dezvoltării artei. Incontestabil rămîne faptul că, după 1823, în decurs de aproape patru decenii, se modifică substanțial, dacă nu chiar radical, profilul vieții muzicale. Ținînd cont de timpul relativ redus al perioadei și comparîndu-l cu succesele obținute, putem afirma, fără ezitare, că s-au înregistrat progrese evidente, punîndu-se temelia în sectoarele principale ale complexei sfere de activitate muzicală. Dn această epocă datează, în numeroase sectoare muzicale mlădițele firave care, în anii următori, se vor transforma în tulpini viguroase cu ramificații impunătoare.

Perioada încadrată între anul publicării cărților lui Macarie, 1823, și măreţul act al Unirii Principatelor, nu se prezintă ca aspect muzical sub una specie. Cu alte cuvinte, problemele care polarizează atenția reprezentanților vieții muzicale nu sînt aceleași la începutul și pe parcursul etapei, ci mereu altele, ceea ce înlesnește conturarea unor faze, a unor subetape circumscrise în jurul evenimentelor centrale : înființarea Societății filarmonice din București (octombrie 1833) și susținerea primului spectacol de operă în limba română — *Norma* de Vincenzo Bellini (1838) ; înființarea Conservatorului filodramatic din Iași (1835) ; premiera la Iași, la sfîrșitul anului 1848, a „Operetei-vrăjitorie" *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher — eveniment ce încununează o serie de eforturi pe linia realizării formei naționale în compoziție, reperate, îndeosebi, în creația aceluiași compozitor. Între aceste momente întreprinse în anii amintiți se pot reliefa și alte pietre de hotar în evoluția muzicală a unui anumit oraș sau într-un anumit gen. Memorabile vor rămîne în istoria muzicii românești evenimente ca : tipărirea lucrărilor muzicale bisericești ale lui Macarie Ieromonahul (1823) ; anul 1825, marcînd înființarea la Cluj a Conservatorului de muzică, anul 1843, cînd la București se permanentizează stagiunile italiene de operă ; anul 1845, în care Anton Pann își editează lucrarea fundamentală în domeniul teoriei muzicii psaltice : *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică ;* anul 1847 cînd A. Flechtenmacher compune *Uvertura națională „Moldova"*, lucrare simfonică programatică evocînd momente din istoria Moldovei. Se mai pot desprinde și alte asemenea acțiuni din șirul bogat al evenimentelor care se incrustează pe linia ascendentă a avîntului muzical. Pentru a nu ne pierde în ceea ce Enescu denumea „mica istorie", adică relatarea factologică în detrimentul sintezei, vom încerca să stabilim o periodizare mai generalizată, conformă evoluției muzicii românești.

În această epocă distingem trei fraze. Prima, cuprinsă între 1823—1833, a doua, 1834—1848, a treia, 1848—1859. Firește, s-ar putea simplifica lucrurile optînd doar pentru două faze, avînd hotarul în anul 1848. Totuși, varianta celor trei faze apare mai legitimă, deoarece se contureazä o mare diferență între ceea ce se petrece pe frontul muzicii noastre înaintea lui 1834 și după.

Așadar, faza istoriei muzicii românești marcată de intervalul 1823—1833 se întemeiază pe evenimentul românirii cîntărilor, al cărui protagonist a fost Macarie Ieromonahul, și pe anul 1833, cînd I. Heliade, împreună cu un grup de entuziaști patrioți, pune bazele „Societății filar-

monice" din Bucureşti, moment crucial în orientarea mişcării artistice. Se observă suficiente elemente comune cu etapa anterioară : muzica populară continuă acelaşi proces evolutiv, amatorismul saloanelor şi balurile constituie manifestări îndrăgite şi, ca atare, răspîndite, trupele de operă peregrinează ca şi înainte prin oraşele noastre. Se produc şi fenomene noi care, deşi nu au forţă de restructurare, au importanţa unor mlădiţe tinere, a căror vitalitate se va finaliza într-un proces acumulativ de intensitate. Melodiile populare reţin atenţia unor intelectuali care le folosesc pentru susţinerea ideii latinităţii poporului român ; apar fenomene noi de manifestare muzicală — fanfarele de tip european, care înlocuiesc meterhaneaua turcească. În acest fel, se va produce o sensibilă schimbare în raportul de forţe al curentelor muzicale. Practic, introducerea muzicii militare europene echivalează cu punctul terminus al muzicii ostăşeşti de factură orientală. Bucureştii şi Iaşii sînt vizitate aproape în fiecare stagiune de trupe lirice al căror specific apare mai tranşant în favoarea vodevilului sau operei ; se întîlnesc, de asemenea, trupe care cultivau genuri variate. Sporeşte frecvenţa recitalurilor vocale şi instrumentale. Turneele trupelor teatralo-muzicale ca şi înfiinţarea fanfarelor favorizează angajarea unor muzicieni străini, unii dintre ei se vor stabili definitiv în ţara noastră. În acest fel, preluăm muzicieni gata instruiţi, avînd o anumită pregătire profesională, ce diferă de la caz la caz. Rolul acestora în progresul muzicii româneşti nu poate fi neglijat, mai ales în faza modernizării.

La Cluj, în 1825 se înfiinţează Conservatorul de muzică, în ale cărui atribuţii intra nu numai formarea de muzicieni, dar şi susţinerea unor manifestări concertante. Din 1832, datează o şcoală de muzică la Sibiu. În sfîrşit, în această etapă creşte interesul muzicienilor străini pentru muzica populară, stimulat atît de mişcarea europeană, dar mai ales de interesul celor care învăţau pianul. Practic, acest interes se concretizează în colecţii, caiete-manuscris, în care, alături de piesele mondene de salon se întîlnesc melodii româneşti, îndeosebi jocuri aranjate pentru pian. Acestea se cuvin considerate manifestări componistice primare inspirate din folclorul muzical românesc.

Fondarea Societăţii filarmonice în octombrie 1833, urmărind „...cultura limbii româneşti şi înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale şi instrumentale în Prinţipat şi spre aceasta formarea unui Teatru naţional" [1], a marcat un puternic avînt muzical. Din această cauză, actul instituirii Societăţii filarmonice trebuie acceptat ca începutul unei noi etape care durează pînă în 1848, decembrie, cînd se reprezintă la Iaşi opereta vrăjitorie *Baba Hîrca*. Această etapă dinamică a istoriei muzicii româneşti a înscris evenimente care au accelerat procesul dezvoltării artei sonore, aflată tot în faza unor încercări. Predomină tentativele care au o durată restrînsă. Aşadar, adevărata epocă a edificării muzicii naţionale începe cu Societatea filarmonică. Primul pas poate fi considerat înfiinţarea în 1834 a Şcolii de muzică vocală, declamaţie şi literatură. Producţiile şcolii impun talentele unor elevi români selecţionaţi după

[1] Lucrările Societăţii filarmonice, Bucureşti, 1835, art. 5.

criteriile aptitudinilor artistice, tineri săraci din mahalalele bucureştene. Ei vor prezenta în 1835 vodevilul *Triumful amorului* — muzica de I. A. Wachmann, inaugurînd o suită de lucrări în acest gen, de mare forță și popularitate. Aceiași elevi vor aborda cu entuziasm repertoriul operei italiene, în speță *Semiramida* de G. Rossini (1836). După modelul Societății filarmonice, la Iași, în 1836, se creează Conservatorul filodramatic, în cadrul căruia a existat de asemenea o școală de muzică, ai cărei elevi au prezentat lucrări de Gheorghe Asachi inspirate din istoria patriei și, integral în limba română, opera *Norma* de Bellini, în 1838. Să recunoaștem, cutezanța a fost mare, ca de altfel și semnificația ei, zdrobind temporar argumentele inhibatoare la adresa capacității tinerilor cîntăreți români, precum și scepticismul acelora care nu credeau că limba română se pretează la operă. La Sibiu, în 1839 ia ființă Societatea pentru muzică (Hermannstädter Musikverein), care a dispus de un cor și o orchestră, și care și-a propus educația muzicală a membrilor, educarea tineretului pentru muzică, reprezentații și concerte. Asemenea societăți vor constitui un exemplu pozitiv pentru alte orașe, care se vor strădui să nu rămînă mai prejos. În 1847, din inițiativa lui Iosif Farkaş, se formează „Societatea românească cantatoare și theatrală", cuprinzînd artiști amatori din Arad, Lugoj și Brașov.

Tot în domeniul vieții muzicale este de consemnat ridicarea nivelului interpretativ al artei lirice, trupele germane și italiene își făceau un titlu de glorie din a realiza reprezentații de calitate, avînd cîntăreți de valoare. În fond, între diferitele trupe care candidau pentru obținerea concesiunii se purta o luptă susținută, al cărei front nu se limita la mijloace artistice. Din 1843 se produce o schimbare în mișcarea lirică, a cărei consecință vizează : recunoașterea supremației artei bel-canto-ului italian și permanentizarea la București a teatrului italian. De notat că repertoriul era extrem de bogat, distingîndu-se prin contemporenitatea sa. Cu alte cuvinte, se reprezentau cele mai noi și valoroase creații. Trupele germane nu-și încetează activitatea, sfera lor se restrînge însă în cîteva orașe transilvănene. La Cluj exista o trupă maghiară. La Brașov s-a afirmat trupa română a lui Iosif Farkaş. Una dintre cele mai spectaculoase consecințe a mișcării teatralo-muzicale generată de Societatea filarmonică și Conservatorul filodramatic a fost afirmarea după 1840 a trupelor românești cu profil vodevilistic, conduse de Matei Millo și Cosatche Caragiale. Acestea au avut un cuvînt determinant în crearea unui repertoriu național de vodevil, ai cărui protagoniști au înțeles imperativele epocii, oferind subiecte de actualitate la nivelul receptării, inclusiv muzicale, al publicului de atunci. Vodevilurile scrise în jurul anului 1848 au marele merit de a constitui experimentul artei lirice naționale, indicînd căile pe care se poate edifica dramaturgia autohtonă muzicală, al cărei reprezentant a fost Alexandru Flechtenmacher. Existența trupelor s-a concretizat într-o literatură teatral-muzicală cu reale virtuți artistice care nu pot fi anihilate de inegalitățile și stîngăciile care trădează faza copilăriei.

Concertele sînt prețuite, saloanele unor mari boieri, în absența sălilor adecvate, stau la dispoziția trubadurilor voiajori. Ce poate fi mai

elocvent pentru progresul artei muzicale decît faptul că mari pianişti ai acelor ani concertează în marile noastre oraşe. Se întîlnesc şi manifestări concertistice ce antrenează ansambluri pretenţioase, care prezintă publicului lucrări vocal-instrumentale şi piese simfonice. În cadrul unor asemenea manifestări, este adevărat, încă reduse ca număr, sau în cadrul unor reprezentaţii teatrale, se execută compoziţii aparţinînd unor autori români.

În domeniul muzicii psaltice se afirmă Anton Pann care publică în tipografia sa proprie lucrări fundamentale, înscrise pe linia transpunerii principiilor lui Macarie. Prin valoarea pieselor cuprinse în diferitele volume de cîntări religioase, A. Pann a realizat o adevărată antologie psaltică fiind, pînă în zilele noastre, unul dintre cele mai temeinice surse de referinţe. Autoritatea sa este recunoscută, tineri decişi să se consacre muzicii psaltice îi devin elevi. În anul tipăririi studiului fundamental *Bazul teoretic şi practic* se produce un eveniment care, deşi nu reuşeşte să întunece faima lui A. Pann, totuşi i-o umbreşte. Avem în vedere acţiunea Arhimandritului Visarion, care reprezintă noul curent european în muzica bisericească, promovînd cîntarea corală armonică. Formaţia sa de la „Aşezămîntul coral" era un ansamblu modest, în cadrul căruia se desfăşura şi o activitate didactică. Totuşi, aceasta întruchipa ceea ce va deveni arta interpretativă corală şi însăşi creaţia religioasă modernă. În acest fel, în vremea cînd se trasa cheia de boltă a activităţii psaltice a lui A. Pann, se produce acţiunea de eclipsare dusă împotriva sa şi a muzicii psaltice. Astfel, A. Pann, susţinînd cîntarea monodică, iar noul val cîntarea armonică, deşi primenise mereu configuraţia melodiilor, pentru a le români, a le contemporaneiza, în virtutea înaintării istorice, devine un conservator, un luptător aflat pe baricadele ce încep să fie abandonate. La drept vorbind, poziţia lui A. Pann rămîne solidă, înspre cîntările transcrise de el îşi vor îndrepta privirile acei care vor înţelege mai tîrziu că principiul cîntării armonice trebuie pus în contact cu structura monodică primară a materialului sonor psaltic. Această sinteză a muzicii religioase putuse fi întreprinsă în perioada lui Pann şi Visarion.

Prin Cîntec moldovenesc din 1824 şi caietul lui François Ruzitski de Cîntece populare aranjate pentru pian, tipărit la Iaşi în 1834, se înregistrează primele colecţii de piese moldoveneşti şi valahe înveşmîntate în straie europeneşti. Adevărat, straie sărace. Odată creat modelul, vor urma o serie de prelucrări, unele datorate autorilor anonimi, altele semnate de Henri Ehrlich, Constantin Steleanu, Ion A. Wachmann, Carol Miculi etc.

Creaţia muzicală care justifică în cel mai înalt grad interesul pentru procesul muzical al respectivei perioade se manifestă timid, dar constant. Timid, deoarece partiturile nu ţintesc prea sus, iar constant, deoarece se compune mereu.

În anii menţionaţi au fost create melodii nemuritoare, expresie a ideilor patriotice, ca bunăoară *Deşteaptă-te române.*

Merită remarcată străduinţa pentru valorificarea folclorului, pentru abordarea unei tematici de actualitate. Genurile sînt prezente de

la miniatura instrumentală la cantată și uvertură. În mod preferențial se compun lucrări teatrale, vodeviluri.

Compozitorii se încumetă să scrie și opere, dar reușitele sînt parțiale. O mențiune pentru „opereta-vrăjitorie" *Baba Hîrca,* titlul cu cea mai mare audiență de public la noi în secolul trecut.

Puterile compozitorilor au fost adeseori depășite de dificultățile de ordin tehnic, componistic. Decurg de aici o serie de stîngăcii, procedee stereotipe, nereușite. Nu tot ce s-a scris a supraviețuit. Ba chiar, foarte puțin a rezistat verificării timpului. Dar în epoca zămislirii multe partituri au fost apreciate, îndeplinind o funcție artistică și militantă în corelație directă cu credo-ul social la care au răspuns toți cărturarii.

În etapa următoare, succesele compoziției nu sînt nici pe măsura celor dinaintea anului 1848. Acest fapt contrariază, dat fiind avîntul patriotic general care a dus la înfăptuirea actului Unirii. Cîteva excepții nu izbutesc să infirme constatarea. Mai înainte de toate *Imnul Unirii,* în care se îmbină elemente de esență folclorică, mișcarea de horă cu înaltul pathos al deziderátului unirii, constituind un model al genului. Compozitorii dau la iveală lucrări după lucrări în genurile solicitate mai ales în vodevil. Anchilozîndu-se în tipare statornicite, din care nu știu cum să iasă, compozițiile repetă aceleași canoane neaducînd nimic cu adevărat nou. Compozitorii nu dețin cheia ieșirii din impas, forțele lor nu-i ajută. Acum se manifestă fisurile din firava lor pregătire profesională. Ei nu beneficiaseră la timpul potrivit de o instrucție solidă, cerințele epocii sporesc în timp ce posibilitățile lor sînt aceleași, dacă nu chiar mai reduse, în urma unei uzuri consumate în alte lucrări. În acest fel și mai dramatic se relevă necesitatea înființării școlilor de muzică, a conservatoarelor, care să producă elevi bine pregătiți. Formulările în acest sens se țin lanț, dar decretul întîrzie să fie semnat. Diletantismul trona și în domeniul interpretării. Și aici se resimțea acut lipsa conservatoarelor, mai ales că tineri dornici existau, dovedindu-și aptitudinile în trupele teatrelor muzicale. Devenise limpede că ridicarea nivelului artei muzicale de la stadiul amator la cel profesionist însemna renunțarea la improvizație, găsirea formelor sistematice de lucru și fondarea instituțiilor specializate, mai întîi de învățămînt, apoi de interpretare.

Mișcarea de amatori escaladează o nouă treaptă. Exemplul societăților muzicale și teatrale, care reuneau sub o baghetă unică iubitorii muzicii, se răspîndește în orașele țării noastre, îndeosebi în Transilvania și Banat, unde iau naștere o serie de coruri sub titulatura frecventă de „reuniune". Interesant este faptul că și în sate se extinde mișcarea corală, corurile țărănești din Banat avînd o meritorie activitate pe tărîmul luminării culturale. Se inițiază, în paralel, o mișcare favorabilă muzicii de fanfară care, la fel ca și corurile, va pătrunde în satele noastre. Devine limpede în acest fel că arta muzicală este îmbrățișată de tot mai largi pături populare.

Se afirmă critica muzicală care va excela în materialele semnate de Cezar Bolliac și Nicolae Filimon. În preocupările lor se evidențiază

interesul pentru spectacolele de operă pe care le vor cît mai realizate. Muzicii românești, ca fenomen componistic, i se acordă o atenție scăzută, fapt care ar putea fi interpretat, fie prin neîncrederea în talentele autohtone, fie prin slaba difuzare a creației lor.

Domeniul în care succesele sînt notorii a fost acela al prelucrărilor de melodii populare pentru pian, care sînt în fond piese camerale miniaturale, îndeplinind totodată și funcția de culegeri. Protagoniștii au fost I. A. Wachmann, Carol Miculi, care se ghidează în transcripțiile lor pe principii pianistice, urmărind varietatea imaginilor, contrastul lor, cît și o anumită idee poetică diriguitoare. Tot acum se poate vorbi despre culegerile melodiilor populare — odată cu apariția, în 1850, a volumelor *Spitalul amorului* de Anton Pann. Temeiurile pe care se susține această afirmație sînt notarea melodiei fără acompaniament și transcrierea versurilor. Desigur, încă nu se poate elogia și metoda culegerii, deoarece se află destul de departe de principiile moderne. Nu se furnizează date asupra informatorului, locului de unde s-a cules, dar mai ales nu se respectă principiul fidelității transcrierii ; cel care o efectuează își permite să intervină corectînd anumite arabescuri, dacă i se par că nu ar fi prea artistice. Din această cauză autenticitatea melodiilor lui A. Pann nu poate fi decît relativă. Desigur, modificările aduse par să nu fi fost structurale. Coeficientul originalității probabile apare nediminuat dacă se ține cont de iscusința lui A. Pann în a zice cîntări, de gustul său ales și de vastul repertoriu pe care-l cunoștea. Fiind un adevărat artist, corectivele pe care creatorul *Poveștii vorbei* le-a adus purtau semnul incidenței cu specificul popular, ceea ce, practic, nu echivalează cu o alternare.

Tabloul muzicii acelei epoci nu se poate considera sărac. Dimpotrivă, era destul de bogat. Marile orașe dispuneau de stagiuni susținute de trupe străine, se organizau recitaluri, trupele teatrale autohtone se serveau de muzică, reuniunile de cîntări și fanfarele întrețineau de asemenea flacăra artei sonore.

Dacă am apela la jurnalele de călătorie ale călătorilor străini care ne-au vizitat țara, am avea surpriza să constatăm cuvinte de admirație și uimire la adresa vieții artistice, ceea ce înseamnă că spre mijlocul veacului trecut se cristalizase o anumită efervescență și pe tărîm muzical. Dar oricît de elogioase ar fi referirile privitoare la manifestările muzicale, nu pot scăpa unei analize lucide neajunsurile și greutățile specifice momentului de edificare. Fenomenul muzical rămîne încă firav, manifestările, exceptînd spectacolele lirice permanente, erau izolate și adeseori improvizate. Repertoriul cultivat era unilateral. În timp ce literatura contemporană de operă putea fi receptată la București, Iași, Cluj, în speță capodoperele operei italiene, creația compozitorilor germani și austrieci, în frunte cu Richard Wagner, rămîne necunoscută publicului nostru sau, în cazuri fericite, se rezumă la o lucrare, două, de Mozart și Weber. În schimb, absența orchestrelor face ca muzica simfonică să răsune rar și abia în cîteva orașe din Transilvania. Evident, este vorba de creația simfonică. Muzica de cameră răzbate ceva mai ușor, dar iarăși într-o manieră spontană, făcînd posibil ca partiturile monumentale be-

ethoveniene, spre exemplu, să fie rar cîntate la noi. Executarea unor simfonii beethoveniene în această epocă constituie încă fenomene sporadice avînd ecou prelungit. Forța unor prime audiții are darul să determine reacții atît de pozitive, încît se creează un curent de opinie favorabil muzicii simfonice, ceea ce va determina în faza istorică secventă adoptarea unor măsuri care să statueze ființarea unei orchestre simfonice permanente la București.

Nașterea primelor forme de instruire muzicală, stabilizarea stagiunilor trupelor străine și geneza vodevilului românesc domină subetapa 1834—1848. Între 1848 și 1859, se înregistrează perioada de aur a vodevilului, am îndrăzni să-i spunem, chiar, perioada clasică. Totodată, apar mugurii viitoarei școli componistice naționale, concretizată în aranjamente de melodii populare și compoziții cu caracter simfonic. Într-un anumit sens, subetapa se profilează sub puternica amprentă a acumulării unor idei și perspective care își vor găsi împlinirea în faza următoare. Avem în vedere demersurile făcute pentru înființarea conservatoarelor, formarea muzicienilor pămînteni, organizarea mișcării simfonice, crearea trupei naționale de operă, nașterea și afirmarea școlii naționale românești de compoziție.

Problema periodizării cumulează cu generalizarea principalelor trăsături sau sfere stilistice care dețin primatul în viața muzicală. De acestea depinde însăși structura vieții muzicale. Mai ales că sferele se află într-un raport dialectic de interferență și concurență. Din panorama variată stilistică a epocii desprindem aceleași curente, domenii, sfere muzicale, care se afirmaseră în epoca medievală, fiecare avînd multiple ramificații și trăsături adiacente. Alături de muzica populară se conturează curentul muzicii bisericești, muzica orientală și muzica europeană, clasică. Există în enumerarea aceasta o anumită lipsă de unitate a categoriilor. Adică, se alătură, bunăoară, genuri folclorice și creația profesionistă. Justificarea își are rațiunea în stadiul primar al nivelului practicării artei profesioniste care, așa cum se va vedea, în numeroase cazuri se confundă cu amatorismul muzical.

Cît privește raportul dintre domeniile care definesc peisajul muzicii noastre, trebuie spus că primează muzica populară ca însemnătate și cadru de acțiune. Configurația cu totul particulară a fizionomiei sale i-a asigurat un rol dominant în peisajul complexului fenomen muzical. Într-atît era de organică, de naturală, de vitală muzica populară pentru locuitorii satelor și orașelor, încît nu se putea produce nici o deturnare a importanței sale în climatul spiritual al românului. Datorită acestei nestrămutate organicități, tot ceea ce s-a aclimatizat sau dezagregat din curentele cu care a fost confruntat cîntecul popular în ansamblul genurilor, s-a făcut numai raportat la el, în dependență de ceea ce permitea structura sa omnipotențială. Privit în acest context apare explicabil faptul că făurirea muzicii profesioniste era de neconceput fără aservirea la creația populară, care avea pe deasupra forța de a polariza fanteziile și totodată de a le reda libertatea, de a nu le încătușa. Paradoxal sau nu, singura fuziune cu matricea folclorului avea șansa de a corespunde

legii edificării creaţiei naţionale, în cadrul căreia afirmarea propriei individualităţi stilistice era doar o chestiune de rutină.

Muzica populară era omniprezentă, în multiplele-i tipuri şi variante, genuri şi specii. Această vastă arie de circulaţie atesta forţa expresiei sale, care nu putea rămîne neînţeleasă şi nereceptată de cei chemaţi să-i confere noi dimensiuni, prin conectarea la voltajul tensiunii de rezonanţă universală.

Pe un plan imediat se afla şi „muzica apuseană", în favoarea căreia acţiona timpul. Pe măsură ce anii înaintau, sfera muzicii de provenienţă apuseană îşi întindea tentaculele, cîştigînd teren atît ca extindere, cît şi ca profunzime. Muzica bisericească reprezintă de asemenea un strat marcant, dar nu mai deţine acelaşi rol ca în trecut. În plus, tendinţele apusene vor exercita înrîuriri puternice asupra acestuia ca, de fapt, şi asupra muzicii populare. Deci, muzica apuseană se infiltrează atît în muzica bisericească cît şi în muzica populară, dacă avem în vedere folclorul orăşenesc, ceea ce se concretizează în cele din urmă printr-o anumită dominare, care însă nu afectează şi nu alternează nimbul originalităţii româneşti. Mai vitregă este soarta muzicii orientale, împotriva căreia se desfăşoară deschis o acţiune de respingere, de epurare şi descătuşare. În cele din urmă se va ajunge, ca după anul 1848 acest curent să nu mai prezinte importanţă în viaţa muzicală, ceea ce nu înseamnă că fuseseră înlăturate toate rezonanţele orientale din muzica noastră, atît populară, cît şi religioasă, deoarece, într-un anumit grad, ele se infiltraseră în însăşi structura lor. Aşadar, s-au eliminat formele şi procedeele exterioare de provenienţă greco-turcă, dar nu şi inflexiunile care intraseră în constituţia unor melodii şi genuri. Rezultă că dezvoltarea muzicii se îndreaptă înspre adoptarea stilului apusean. Perspectivele lasă să se întrevadă, de pe acum, necesitatea efectuării sintezei dintre elementul străvechi românesc şi tiparele muzicii europene. Deci, nu a avut loc o preluare mecanică a stilului şi formelor muzicii apusene, ci o adaptare creatoare la specificul nostru, care practic se retopeşte în creuzete noi, corespunzător spiritului general al epocii şi, în acelaşi timp, proprii sensibilităţii româneşti.

Dinamismul este trăsătura dominantă a amplului proces de interferenţă la care au participat diferitele curente muzicale, la care se adaugă şi muzica populară. Fiecare a fost supus în parte unei metamorfozări, unei reînnoiri, ceea ce înseamnă modelare prin preluare şi redimensionare. Muzica populară a renunţat, prin rapsozii săi, la anumite formule languroase, melismatice, preferînd o desfăşurare mai sobră, mai simplă, mai directă. Cîntarea bisericească se modernizează prin reprofilarea stilului cîntării, care se îndreaptă spre formule melodice proprii muzicii occidentale, adoptate cu multă grijă pentru a nu se denatura stilul tradiţional. Curentul oriental se dezintegrează, se „topeşte", iar ceea ce era apropiat sensibilităţii româneşti se asimilează. Nu se preiau genuri, cîntări, instrumente, ci formule disparate şi o anumită manieră de interpretare, care nu va fi scutită de insistente atacuri urmărind completa dizolvare. Curentul muzicii europene, al muzicii profesioniste, nu se impune prin aderarea, din partea noastră, la experienţa

unei anumite culturi. A fost valorificat prin atributele sale tehnice generale, care nu aveau apartenență locală. Acest curent are puncte de incidență atît cu muzica populară, cît și cu cîntarea psaltică, pe care le influențează parțial. Lui i se poate atribui, într-o anumită măsură, eliminarea curentului oriental. Particularitatea interferenței indică o reacție pozitivă, exercitată asupra curentului profesionist prin infuzia folclorului. Așadar, aceste curente au exercitat o reciprocă contaminare. Deosebirea a fost că muzica populară a preluat puțin, în schimb a oferit enorm. De aici decurge explicația culorii locale, naționale, pe care curentul profesionist apusean îl dobîndește în creația compozitorilor noștri, devenind propriu, original și autonom.

La capătul acestei introduceri, în care au fost trasate direcțiile majore ale fenomenului muzical românesc, evident, succint, urmînd a fi aprofundate în capitolele următoare, se naște o întrebare legitimă : dacă muzica românească profesionistă a aderat la stilul muzicii europene, în ce moment se găsea ? Se poate vorbi despre un clasicism muzical românesc, care să corespundă perioadei clasicismului vienez ? Din moment ce în țările cu o îndelungată tradiție muzicală, în anii asupra cărora a fost concentrat obiectivul analizei istorice (1823—1859), se cristalizează și afirmă romantismul, muzica românească în ce raport s-a găsit față de acesta ?

Asemenea întrebări se pot formula cu legitimitate. Esența problemei fiind surprinsă, vom încerca să răspundem, fie și lapidar, printr-o scurtă trecere în revistă a personalităților muzicale europene și românești care au fost contemporane.

Clasicul Beethoven, în creația căruia se anunță sonorități și idei romantice, se stinge în 1827. Cu un an înainte dispăruse K. M. Weber (1826). Cu un an după, în 1828, moare Schubert, unul dintre cei mai expansivi romantici. Alți trei corifei ai romantismului muzical își încetează definitiv activitatea în jurul anului 1850 : Paganini în 1840, Chopin — 1849, Schumann — 1856. Și Glinka, fondatorul școlii naționale ruse, moare în 1854. În plină ofensivă creatoare sînt : Berlioz, Liszt, Verdi și Wagner. La noi în țară, frontul creației era susținut în principal de Flechtenmacher, I. A. Wachmann, Miculi și L. Wiest. Evident, este o anumită deosebire de calibru între compozitorii nominalizați de peste hotare și de la noi. Alăturarea are rostul să marcheze simultaneitatea desfășurării traiectoriilor creatoare și nicidecum valoarea partiturilor, deoarece în acest fel am ignora principiul istoric al tradiției. Cultura muzicală a oricărui popor demonstrează că marile individualități creatoare apar într-un anumit moment al unei serii de generații, ale cărei preocupări sînt dedicate aceluiași sistem de gîndire, fie și artistică.

Revenind la problema temporalității muzicii românești, se pot observa numeroase atribute preluate din arsenalul romantic : interesul pentru creația populară, pentru tematica istorică, personalizarea vieții interioare, cultivarea miniaturii pianistice, a genurilor teatrale, atribuiri programatice creațiilor destinate orchestrei, preconizarea unor structuri arhitecturale deschise, avînd o anumită libertate în construcție. Aceste tangente cu estetica și stilul romanticilor demonstrează că muzica româ-

nească a fost canalizată pe făgaşul curentului care domina autoritar creaţia europeană. Desigur, dimensiunile creaţiei noastre nu îngăduie aplicarea matură a trăsăturilor semnalate. Ne aflam într-o fază preromantică, explicabilă prin natura condiţiilor obiective ale dezvoltării muzicii noastre. Tangenţele romantice care se evidenţiază fără putinţă de tăgadă au o forţă dominantă în partituri ce poartă semnele unei şovăieli, unor tatonări, unor experimente.

Romantismul muzical se vertebrează la noi în a doua parte a secolului, preromantismul exprimînd tendinţa individualizării naţionale, se afirmă în prima parte a veacului trecut. În acest fel, clasicismul, aşa cum apare în şcoala vieneză, nu a marcat o epocă în muzica românească. Este însă adevărat că se întîlnesc, mai ales în partiturile în care nu se recurge la citatul folcloric, pagini întregi în care se aud ecourile unor structuri clasice. Avînd un caracter epigonic, acestea nu au reuşit să se impună ca orientare în muzica românească. În schimb, principiile romantice au avut un larg ecou, deoarece serveau genezei ideii de naţiune, de cultură românească, pentru care militau toţi intelectualii animaţi de patriotism. Cel mai spectaculos argument în favoarea preromantismului îl reprezintă credinţa în puterea de iradiere a creaţiei populare, în capacitatea de exprimare a caracterului românesc în muzica profesionistă. Această încredere, muzicienii o datorează esteticii romantice, care recuză antichitatea şi stilul clasic ca sursă de inspiraţie, deoarece sînt conştienţi de expresia originală a cîntecului popular şi simt nevoia unei desfăşurări cît mai neîncorsetate a fanteziei creatoare. Canalizarea inspiraţiei spre formele etnice particulare muzicale însemna, implicit, o magnifică acreditare a creaţiei populare intens teoretizată ca necesitate artistică şi istorică. Toţi cei care au publicat materiale prin care teoretizează momentul inspiraţiei din folclor nu fac decît să legitimeze infiltrarea principiilor romantice în spaţiul românesc. Mai mult, acei culegători, aranjori de melodii populare (îndeosebi pentru pian), indiferent de scopul pe care l-au urmărit, cînd au purces la întreprinderea lor, au deschis larg ferestrele spre romantism, indicînd o anumită slobozenie a inspiraţiei, faţă de rigoarea adeseori inhibatoare a regulilor componistice clasice.

Preromantismul muzical românesc a însemnat în fond treapta pregătitoare a edificării şcolii componistice naţionale, o etapă de mari încercări şi de temerare ambiţii.

MUZICA POPULARĂ. ARTA LĂUTARILOR

În muzica populară se produce o diferențiere mai evidentă între stilul mediului rural şi stilul mediului urban, ca urmare a dezvoltării oraşelor. Diferenţierea reperată o declară fără echivoc Anton Pann la începutul broşurii I (1850) din *Spitalul amorului,* care indică într-o formă poetică generalizată esenţa conţinutului şi genului materialului pe care-l publică : „Cîntece vechi populare, / Dupre orice întîmplare, / Pe care junii le cîntă / Şi babele le descîntă. / Însă, / Pe lîngă cele sătene, / S-a pus şi din orăşene." Aşadar, în mod limpede Anton Pann trasează o linie de demarcaţie între melodiile sătene şi cele orăşene, ceea ce implică anumite trăsături distincte, alături de cadrul stilistic general care conferea creaţiei muzicale populare unitate.

În timp ce folclorul sătesc îşi păstrează virilitatea şi constituţia străveche, în pofida unor neîncetate transformări, folclorul orăşenesc se află expus numeroaselor influenţe şi, în consecinţă, preia temporar sau definitiv unele procedee stilistice, din straturile muzicale cu care se interferează. Cele semnalate se pot întîlni mai evident în arta interpretativă a lăutarilor care, fiind intens solicitaţi, participă, prin tarafurile lor, la spectacolele teatrale, baluri, serbări, ţinînd locul formaţiilor orchestrale. Repertoriul lor avea o paletă variată, pe lîngă genurile tradiţionale cuprindea dansuri mondene şi arii de operă, devenite foarte solicitate. Lăutarii, cu spiritul lor de adaptare, au fost receptivi la fenomenele noi. Dacă, pînă prin 1830, fantezia improvizatorică a lăutarilor îşi identifica sursa în muzica ţărănească, bisericească şi turcească, odată cu introducerea fanfarelor în mediul orăşenesc şi permanentizarea trupelor de operă, orizontul lor se lărgeşte considerabil, muzica apuseană devenind focarul principal de interpolare. Într-atît de puternic era în anumite cazuri excesul imitării, încît cunoscute arii de operă ori melodii mondene erau transformate în „hore" şi „melodii naţionale". Genurile frecvent întîlnite în repertoriul lăutăresc, consemnate în culegeri, al-

bume de epocă sînt : hora, brîul, moldoveneasca, aria valahă, bogdănica, mocăneasca, corăbeasca [1], pristoleanca, chindia, ca la uşa cortului sau zoralia [2]. O mulţime de genuri abundă în repertoriul lăutăresc de la mijlocul veacului, avînd un puternic substrat orăşenesc : cîntece de amor, cîntece de lume, cîntece de societate, cîntece de teatru, cîntece de petrecere, canţonete, irmoase ce se cîntau după masă, arii de delectare şi multe altele.

Anton Pann completează galeria genurilor prin unele specificări întîlnite în *Spitalul amorului:* cîntec oltenesc, cîntec de dor, cîntec de dragoste, horă, horă moldovenească, cîntec de mahala, cîntec popular ce se cîntă la păhare, cîntec mai nou, cîntec teatral şi cîntec de primăvară [3]. Interesant de observat că în însăşi categoria horei se diferenţiază : hora, probabil muntenească, de hora moldovenească, ceea ce pledează pentru varietatea genurilor, antrenînd caracteristici zonale. Pe A. Pann, ca de altfel şi pe alţi muzicieni ai respectivei etape istorice, nu i-a preocupat nomenclatorul genurilor şi nici sistematizarea lor. Ei au recurs la metode empirice, transcriind titlul fără să indice genul, recurgînd adeseori la primul vers al melodiei. Documentele muzicale de epocă, colecţii notate cu neume psaltice ori semne guidonice demonstrează o uimitoare diversitate, care arareori se lasă cuprinse în cadrele unor clasificări. Bogăţia genurilor, declarată sau latentă, pledează pentru fantezia debordantă a rapsozilor populari, creatori de arhetipuri şi structuri particulare cu valoare de unicat, înscrise într-o cuprinzătoare genealogie, a cărei integritate şi unitate este evidentă. Problema genurilor va căpăta o tratare amplă în colecţiile efectaute de muzicieni de formaţie europeană. Între aceştia se distinge Henri Ehrlich, despre a cărui contribuţie vom vorbi mai tîrziu.

De repertoriul lăutăresc se leagă, în bună măsură, geneza şi vehicularea romanţei — gen ce însumează atribute stilistice proprii melodiilor lăutăreşti, şansonetei franceze şi romanţei ruseşti, şi care cunoaşte în această perioadă o deosebită înflorire, avîndu-şi corifeii în rîndurile vestiţilor lăutari : Barbu Lăutaru, Angheluţă, Nicolae Picu, Chiosea-fiul, dar şi în mediul unor muzicieni, cîntăreţi de strană, pseudocompozitori ca Anton Pann, Alexandru Nănescu, Nicolae Alexandrescu, Paris Mumuleanu, Athanasie Hristodul. Versurile poeţilor Văcăreşti şi ale lui Costache Conachi, cu amprenta lor sentimentală, au servit drept pretext literar creatorilor de romanţe. Prin circulaţie, romanţa a făcut o adevărată epocă, iar prin amprenta sa stilistică a declanşat însemnate consecinţe asupra unora dintre creaţiile compozitorilor noştri.

Lăutarii, organizaţi în breasle încă din secolul XVIII, deţin în continuare un rol important în peisajul nostru muzical. Numai la Bucureşti,

---

[1] Posluşnicu, M. Gr., *Istoria muzicei la români, Bucureşti*, Cartea românească, 1928, p. 593.

[2] Breazul, G., *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul românesc, 1941, p. 287.

[3] Ciobanu, Gheorghe, *Anton Pann — Cîntece de lume*, Bucureşti, ESPLA 1957.

la începutul secolului trecut, au existat peste cinci sute de lăutari [1]. Arta lor are cea mai vastă arie de răspîndire și, ca atare, numărul cel mai mare de aderenți. Repertoriul promovat a fost supus în permanență metamorfozării, înnoirii și adapătrii de moment. Cu toate acestea se poate vorbi despre prezența constantă a cîntecului liric, a baladelor, a dansurilor populare între care, în prim plan se afla, pe atunci, hora. În privința trăsăturilor stilistice fundamentale ale muzicii populare, se cuvine relevată prezența modurilor cromatice, melismelor, formulelor ritmice deduse din sistemul giusto silabic, ponderea unor intervale socotite specifice, ca bunăoară secunda mărită.

Se constată cel puțin două fenomene în evoluția artei interpretative lăutărești, care se leagă între ele. Primul, emanciparea stilistică printr-o instruire metodică. Al doilea, orientarea formației și repertoriului spre curentul apusean. Practic aceasta echivalează cu renunțarea la instrumente și procedee provenite din muzica orientală. Este semnificativă inițiativa boierului Dinicu Golescu, care în 1825 aduce de la Sibiu un muzician însărcinat cu instruirea tarafului de lăutari, ceea ce înseamnă sugestii specifice practicii orchestrale sau camerale de tip apusean, cum ar fi : acordaj, ansamblu, culori instrumentale, acompaniament, armonie.

Taraful de la Golești era compus din doisprezece instrumentiști : violoniști, doi flautiști, doi clarinetiști, un oboist, un fluieraș, doi trompetiști, un țambalist și un toboșar [2]. Extinderea artei interpretative lăutărești o susțin și alte tarafuri de prestigiu din această epocă, dintre care se rețin al lui Barbu Lăutarul, al Clucerului Ion Tricolici și Hristea Voicu [3], Alecu Niculescu, Năstase din Botoșani, Angheluță, Dumitrache Lăutaru, Angheluș și Fărcaș [4]. Formația lui Al. Niculescu era alcătuită din șase lăutari care cîntau din cincisprezece instrumente, ceea ce înseamnă că se obișnuia ca unul și același component să mînuiască două sau trei instrumente. De instruirea orchestrei s-a ocupat maestrul Cocoratu [5].

O evidență a tuturor tarafurilor din acea epocă, existente în diferite localități, ar fi un lux inutil și, probabil, imposibil de efectuat. Cert este că „profesionismul" interpreților de muzică populară înscrie o traiectorie ascendentă, fiind stimulat de mari boieri care pun la dispoziția

---

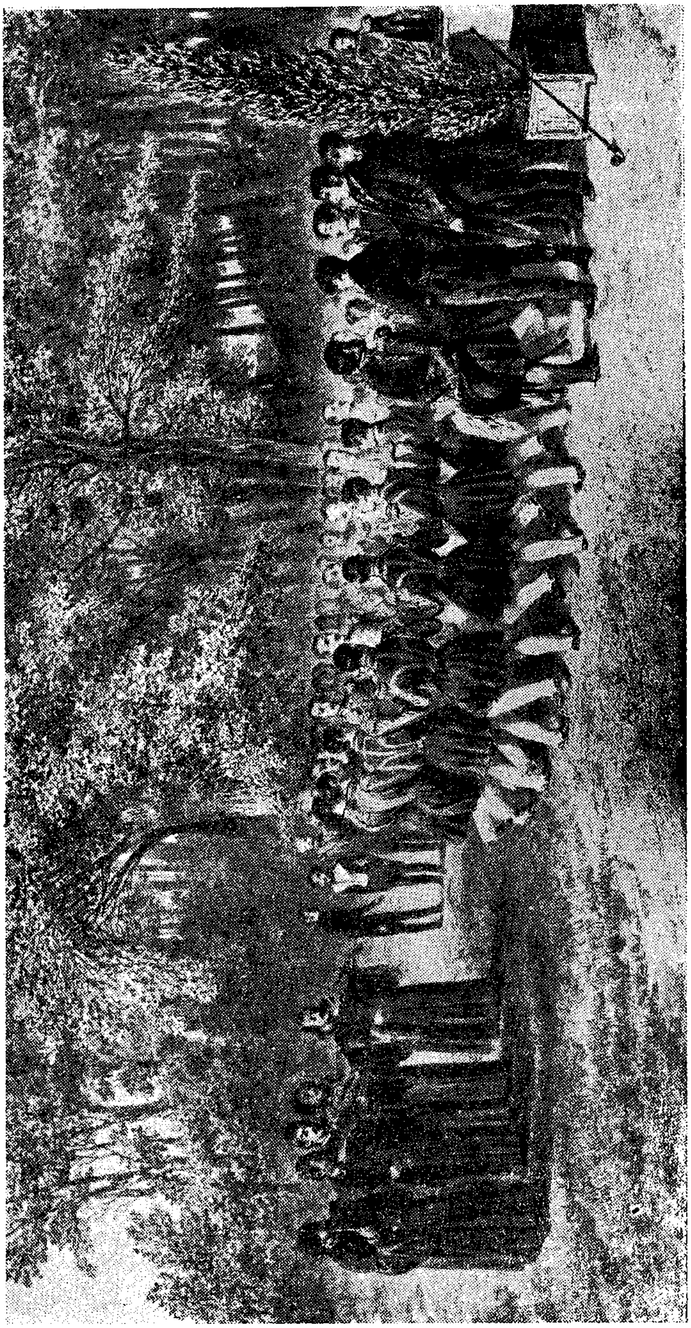
[1] Poslușnicu, M. Gr., *Istoria muzicei la români*, op. cit., 583.

[2] Ghica, I., *Scrisori către V. Alecsandri. Pagini alese.* București, Ed. tineretului, 1955, p. 137. Poslușnicu, M. Gr. reproduce citate din I. Ghica, în *op. cit.*, p. 596. Din repertoriul tarafului erau nelipsite melodii de proveniență apuseană aflate pe atunci în mare vogă : *O! du, liber Augustin* și cîntecul popular austriac *Was macht der Herr Papa.*

[3] Kara, I., *Urmașii lui Barbu Lăutarul.* În : „Cronica", Iași, nr. 36, 8 septembrie 1972.

[4] Iorga, N., *Istoria românilor prin călători,* ed. II, vol. II, București, Tip. Neamul românesc, 1922, p. 56.

[5] Ghica, I., *Scrisori către V. Alecsandri,* op. cit, p. 137—138 ; orchestra Niculescului era capabilă să redea piese din repertoriul monden european ca : *Marșul lui Napoleon, Stella confidente* și *Son tre giorni che Nina.*



Horă valahă (A. Raffet).

unor talentaţi instrumentişti populari cele necesare afirmării lor. În această ordine de idei se poate reţine numele unor boieri ca Dinicu Golescu, Scarlat Bărcănescu, Alecu Niculescu, Tudorachi Burada, Roznovanu, Filipescu [1].

Prin aceasta nu se inhibă străvechea modalitate de a cînta din gură sau dintr-un instrument în diferite momente ale vieţii, pe cîmp sau în pădure, în societate, cu prilejul unor evenimente cu iz de ritual. Lăutarii au o funcţie bine stabilită, fiind solicitaţi în ipostazele diverse ale manifestărilor colective, îndeosebi la joc. Cu timpul, ei vor intra în localuri, revenindu-le sarcina de a crea o atmosferă prielnică petrecerii. În acest moment se produce conversiunea artei lăutăreşti care începe să deservească scopuri comerciale. Repertoriul va resimţi din plin această modificare, lăutarii se vor preta la compromisuri, vor cocheta cu stiluri, mode şi genuri de calitate dubioasă, vor infesta sfera sonoră populară cu fel de fel de formule eteroclite. Această privire critică nu înseamnă neaprecierea contribuţiei lor la promovarea muzicii populare. Lăutarii, deşi au făcut concesii unor gusturi îndoielnice, au ştiut să se încadreze în anumite norme şi astfel să menţină în linii mari esenţa muzicii populare. Receptivitatea lor veşnic trează, dublată de o fantezie puternică, le-a permis să creeze în cadrul muzicii populare un stil propriu lăutăresc, în care se remarcă tehnica instrumentală, de virtuozitate, procedee specifice de redare a liniei melodice şi acompaniament, modalităţi timbrale ingenioase.

Arta lăutarilor a suscitat un viu interes din partea muzicienilor, pictorilor şi călătorilor străini. Mărturie sînt, între altele, însemnările învăţatului rus Anatole de Démidoff care, însoţit de pictorul Raffet, autorul unor tablouri înfăţişînd scene în care apar tarafuri populare (Joc la Cerneşti, Horă executată de ţigani şi dansată de muzicanţii Regimentului 2 Muntenia şi Bîlciul de la Simpetru), a descris actul interpretativ în mai multe impostaze. A ascultat la Dărăşti, într-o cîrciumă, pe un lăutar care acompania cu vioara un cîntăreţ care executa „...o arie lentă şi solemnă. Judecînd după expresia muzicii, după atitudinea gravă şi tulburată a numerosului auditor, acest cîntec, care se compunea din două fraze simple şi mişcătoare, trebuia să fie unul din acele duioase cîntece de jale, în care toate popoarele primitive au făcut să vorbească tradiţiile lor şi au povestit victoriile şi nenorocirile lor" [2]. Dacă în acest pasaj Démidoff se referă la caracterul unui cîntec, în citatele care urmează descrie maniera interpretării, arta lăutarilor executînd melodii de joc. La Cerneţi, Démidoff asistă la un „joc românesc plin de

---

[1] Cosma, Viorel, *Filarmonica George Enescu din Bucureşti,* 1868—1968. Bucureşti, 1968, p. 10.

[2] Démidoff, Anatolie de, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie, exécuté en 1837.* Paris, Ernest Bourdin et C-ie, MDCCCXL, p. 129 ; citatul e tradus în limba română de Breazul, G. în „Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre", din vol. I, *Pagini de istoria muzicii româneşti* vol. I, Bucuretşi, Ed. muzicală, 1966, p. 132.

caracter şi de originalitate"[1]. Lăutarii, arată Démidoff — „în picioare stau în mijlocul horei şi se năcăjesc şi se mişcă foarte mult spre a-şi executa cîntecele cele fără sfîrşit"[2]

Două formaţii lăutăreşti au fost ascultate la prînzul oferit în cinstea oaspeţilor de către domnitorul Ţării Româneşti, Alexandru Ghica, executînd „...cîntecele naţionale a românilor".

Şi iată cum descrie Démidoff ansamblul instrumental : „Orchestra ţiganilor, deşi formată din elemente discordante, produce totuşi efecte pe care zadarnic le-ai căuta în masele de armonie regulată şi corectă cu care sînt obişnuite urechile apusene ; cît priveşte măsura, ea este inegală, săltăreaţă, şchioapă, mergînd prin timpi neaşteptaţi... În timp ce jucătorii făceau minuni, lăutarii cîntau cu o vervă mereu renăscîndă motivele lor fără sfîrşit. Două mandoline (cobze), două viori, un nai şi un fel de basse sourde compuneau toate resursele acestor abili executanţi, ale căror brune şi frumoase figuri, însufleţite de ardoarea lor muzicală, adăugau un deosebit farmec acestui tablou poetic"[3].

Mărturii semnificative pentru tehnica ireproşabilă, pentru talentul şi virtuozitatea lor se mai pot cita. Una dintre cele mai impresionante fiind redarea în ziarul francez „La Vie Parisienne", din 28 noiembrie 1874, a întrevederii Barbu Lăutarul şi Franz Liszt, care a avut loc la Iaşi în decembrie 1848, cînd pianistul de faimă europeană s-a înclinat în faţa măiestriei celebrului rapsod moldovean[4].

Referindu-se la muzica lăutarilor, Nicolae Filimon surprinde o trăsătură definitorie : se ocupă numai cu muzica profană. Lăutarii sînt, pe lîngă executanţi, şi compozitori, inspirîndu-se din „fluierul păstorului şi privirea naturei". Se remarcă rolul muzicii bisericeşti şi orientale în contribuţia pieselor lăutăreşti, rol preluat apoi de muzica europeană, ajungîndu-se la o mixtură în ansamblul repertoriului şi chiar al unei piese „...de la introducerea muzicei europene în armata noastră, şi mai cu seamă de la stabilirea teatrului de operă în Bucureşti, orizontul lor de imitaţie se mări : compoziţiunile lăutăreşti începură a lua un carcater european, amestecat cu cel turcesc ; prima şi secunda parte a horelor începură a se compune din imitaţiunea vreunui vals sau mazurcă, iar fina-

---

[1] Kogălniceanu, M., *D. A. Démidoff în Banat, Valahia şi Moldova.* În : „Dacia literară", tom. I, aprilie 1940, p. 145 ; studiu introductiv şi ediţie de Maria Platon, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972.

[2] Idem, p. 165. Mai departe (p. 165—166) Démidoff arată : „Nu era rar de văzut cinzeci pînă la şasezeci dănţaşi, cu porturi diferite şi pitoreşti, strînşi într-o singură horă ; aceste hore se înmulţea pe nesfîrşite pe toată întinderea şesului, sărind împrejurul orchestrului ţipător al ţiganilor. Aflam mare plăcere a privi aceste desfătări simple şi de o asprime antică".

[3] Démidoff, A. de, *op. cit.*, p. 141, cf. Breazul, G., *op. cit.*, p. 133—134.

[4] Posluşnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 611—616 ; Cosma V., *Figuri de lăutari*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1960, p. 36—40. Despre arta lui Barbu Lăutarul vezi şi Kotzebue, Wilhelm de. Lascăr Vinesc., *O icoană a Moldovei din 1811*. Bucureşti, Ed. Ig. Haimann (1892), p. 256—257.

lul era luat din muzica orientală"[1]. Am recurs la această opinie autorizată a lui N. Filimon, deoarece ilustrează elocvent maniera în care lăutarii oscilau între stilul vechi (oriental) și nou (apusean) al muzicii noastre, oferind ascultătorilor cîntece influențate de cele două mari direcții care aveau pe atunci un cuvînt de spus în viața noastră muzicală. Pendulările se fac simțite și în piesele care alcătuiesc colecțiile și aran-



Lăutarul bucovinean
Neculai Picu.

jamentele de folclor datorate unor muzicieni profesioniști a căror sursă de inspirație a fost, fără îndoială, tot arta și repertoriul lăutăresc. Despre acestea însă vom trata ceva mai tîrziu, încercînd să facem o determinare stilistico-modală a diferitelor cîntece și jocuri.

Și alți străini au așternut pe hîrtie impresii și aprecieri despre muzica populară românească și arta lăutarilor. Călătorul francez Auguste

[1] Filimon, N., Studiul citat, cf.: Breazul G., *Patrium Carmen*, p. 295.

Gerando s-a ocupat de muzica românilor din Transilvania în 1839, subliniind dragostea lor pentru poezie și muzică. A remarcat sentimentul de tristețe care ar caracteriza cîntecele românilor, voioșia, dinamismul și „natura meridională" a dansurilor [1]. Prețioase observații în această problemă au făcut și alți călători, printre care : Xavier Marmier, Zallony Marc-Philippe, Stanislas Bellanger, Jules Michelet, Edgar Quinet, Félix Colson, R. Walcher, Raoul Perrin, Elias Regnault, Félix Pigeory [2].

Se naște întrebarea, dacă mimetismul lăutăresc, în condițiile unei crescînde presiuni din partea muzicii mondene apusene, care în cele din urmă înlătură curentul oriental, nu duce la o tot mai accentuată îndepărtare de temeliile autenticității muzicii populare ? Răspunsul ar comporta numeroase argumente. Cel mai direct și mai simplificat este acela că nu numai curentele de proveniență externă încetățenite la noi au exercitat influență asupra artei lăutarilor. Muzica populară țărănească s-a dovedit a fi, în cele din urmă, mai puternică decît toate tentațiile stilistice laolaltă. Lăutarii au sesizat necesitatea neîncetatei racordări la matca muzicii sătești, de unde au preluat noi modele, reușind să asigure originalitatea artei lor, în pofida unor contaminări străine. În acest fel, muzica lăutărească a promovat un repertoriu românesc a cărei substanță pură își demonstra virilitatea și forța de expresie prin impactul cu matricea nealterată a stratului țărănesc. Acesta a asigurat originalitatea și puternica individualitate a muzicii românești, inclusiv a celei lăutărești.

SCRIITORII ȘI CÎNTECUL POPULAR

Interesul pentru creația populară, muzicienii l-au datorat frumuseții intrinseci a producțiilor care ofereau un vast teren de manifestare a specificului național. Dacă se atribuie scriitorilor militanți grupați în jurul „Daciei literare" un rol proeminent în orientarea compozitorilor români înspre abordarea unor teme de rezonanță patriotică, înveșmîntate în minunatele sonorități folclorice, nu același lucru se poate spune despre impulsul inițial al preocupărilor pentru producțiile muzicale populare. Parcurgînd șirul contribuțiilor la deștelenirea folclorului muzical și comparîndu-l cu ceea ce se petrece în domeniul culegerii poeziilor populare sau a declarațiilor de intenție în acest sens se constată că muzicienii au pornit acțiunea de cunoaștere, transcriere și valorificare artistică a creației populare anterior confraților literați. Desigur, mobilul aplecării spre folclor, care datează după cum s-a văzut în paginile anterioare dina-

---

[1] Gerando, A., *La Transylvanie et ses habitants, vol. II*, Paris, Au comptoir des Imprimeurs-Unis, 1845, p. 309. Cf. Tomescu, Vasile. *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie.* Première partie — „Des origines au commencement du XX siècle". București, Ed. muzicală, 1973.

[2] În documentata lucrare mai sus citată, a lui Vasile Tomescu, se dau extrase din scrierile acestor călători. Vezi capitolele XII-XIV, p. 283—356.

intea acestei perioade, nu poate fi redus la un parametru. Au avut contribuția lor la descoperirea cîntecelor și jocurilor populare atît ecoul interesului european pentru folclor, cît și ideologia romantică [1]. Totuși, factorul decisiv în descoperirea producțiilor muzicale populare a fost forța sa procreativă, modalitatea afirmării cultului sacru al națiunii [2].

Muzicienii au sesizat, după 1823, valoarea artistică și propagandistică a cîntecului, servindu-se de el pentru afirmarea ființei și culturii românești. Este adevărat că, pînă în jurul anului 1840, cînd cărturarii români profesează îndemnuri repetate pentru culegerea și fructificarea imboldurilor folclorice, culegerile cîntecelor sînt puține, în timp ce după, îndeosebi către 1850, devin frecvente. Astfel, se justifică afirmația că pledoariile scriitorilor care au înțeles rostul de document istoric, psihologic, social și artistic al cîntecului popular au condus la crearea unui climat general favorabil adeziunii la folclor, climat care a declanșat o creștere a interesului pentru producția populară, concretizat în manuscrise și tipărituri al căror rost a fost limpede formulat de către Vasile Alecsandri : „într-o epocă ca aceasta, unde țările noastre au a se lupta cu dușmani puternici, care cearcă a ataca nu numai drepturile politice, dar chiar și naționalitatea românilor, poezia populară va fi de mare ajutor spre apărarea aceștia... Românii tot români vor rămîne și vor dovedi că sînt români prin limba lor, prin tradițiile lor, prin obiceiurile lor“ [3].

Că atracția folclorului a fost spontană, datorindu-se atributelor sale proprii, o demonstrează încă un fapt anterior anului 1840 : cu puține excepții, melodiile populare se găsesc în broșuri, manuscrise care nu sînt culegeri propriu-zise, ci albume cu piese de pian sau vocale în care se includ cîntece și jocuri. De asemenea, în broșurile sau manuscrisele anterioare anului 1840 se includ piese folclorice alături de piese nefolclorice, românești și străine. După anul menționat, culegerile capătă o direcție explicită. Fără excepție, ele sînt axate pe valorificarea producțiilor folclorice românești, piesele străine dispar aproape cu desăvîrșire. Totodată, autenticitatea stilistică românească apare mai pregnantă. Prin prisma acestei constatări se poate afirma că programul ideologic revoluționar a exercitat o influență pozitivă asupra interesului pentru creația muzicală populară. Iată de ce se impune trecerea în revistă a concepțiilor intelectualilor acelei epoci asupra cîntecului popular, pentru a schița istoricul descoperirii folclorului.

În primul volum al *Hronicului muzicii românești* au fost prezentate producții folclorice și obiceiuri străbune românești prin prisma scrierilor cronicarilor și învățaților. Reînnodînd acel fir, se cuvine relevat

---

[1] Platon, Maria, *Introducerea* la ediția „Dacia literară“, București, Ed. Minerva, 1972, p. XXV.

[2] Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*. București, Ed. Minerva, p. 499.

[3] Alecsandri, V., *Românii și poezia lor*. Volumul Proză, București, Ed. pentru literatură, 1966, p. 124 ; cf. Platon, Maria op. cit., p. 25.

că Ion Budai-Deleanu, în *Ţiganiada,* operă ce cunoaşte două ediţii (1792—1800 şi 1800—1812), recurge adeseori la alegorie spre a determina anumite realităţi româneşti, între care şi bogăţia producţiilor folclorice. Cum în ideile sale se reflectă crezul Şcolii ardelene, avem tentativa unei schiţări a valorificării creaţiilor populare. Nota la Cîntecul IV deplînge faptul că nu se notează cîntecele de viteji (probabil baladele), deoarece în ele s-ar găsi „...multe făpturi istoriceşti". I. Budai-Deleanu remarcă prezenţa „cîntecelor de nuntă din bătrîni", pe care le au ţăranii noştri, asemeni neamurilor „politice", grecii şi romanii [1].

Timotei Cipariu, în *Început de autobiografie,* relevă prezenţa baladelor în folclor indicînd „Cîntecul lui Manul-tîlharul şi al lui Petru din luncă". Mai aminteşte şi cîntecele lumeşti [2].

În 1830, Eftimie Murgu recurge la cinci melodii româneşti în lucrarea *Widerlegung oder Abhandlung...,* folosindu-le drept argument al latinităţii românilor, combătînd teza lui Sava Tököli, publicată la Halle în 1823, cu un caracter defăimător la adresa românilor, replică la adresa capodoperei lui Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* (1812) [3]. Eftimie Murgu emite judicioase consideraţii asupra cîntecului în viaţa spirituală a poporului român, exprimînd „specificul gustului naţional". Ideea de la care porneşte E. Murgu este : „Într-adevăr nu puţine caracteristici ale unei naţiuni ni le oferă muzica". În viziunea sa, creaţia profesionistă se întemeiază pe creaţia populară în intenţia angajată de a defini caracterul unei naţiuni.

„Muzica nu este un element de mică importanţă în caracterizarea unei naţiuni. Cîntecele naţionale exprimă caracteristica gustului naţional. Din acestea vor fi plăsmuite obişnuitele *Tanz-Sonaten,* care vor da măsura creaţiei şi gustului naţional, şi nu li se va înfăţişa iubitorilor de muzică o oglindă întunecată cînd se va crea în acest spirit" [4].

E. Murgu apelează la numeroase citate de M. Opitz pentru a susţine originalitatea şi frumuseţea dansurilor populare româneşti, „...dovadă neîndoielnică a provenienţei lor romane" [5].

---

1 Budai-Deleanu, I., *Ţiganiada,* varianta II, ediţie îngrijită de J. Byck, Bucureşti, 1953, nota la cîntul IX ; Panu, Octav, *Elogiul folclorului românesc,* Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1969, p. 7.

2 Manciulea, Ştefan, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie.* Blaj (f.a.) ; Panu, Octav. *Elogiu folclorului românesc,* op. cit., p. 132.

3 Titlul lucrării lui E. Murgu, tradus din limba germană : *Combaterea disertaţiei apărută sub titlul Dovadă că românii nu sînt de obîrşie romană şi că acest lucru nu reiese din limba lor italo-slavă.* În : *Scrieri.* Îngrijitor de ediţie I. D. Suciu. Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1969. Lucrarea se înscrie ca o continuare la altă scară valorică a polemicii dintre Maior şi Kopitar, pe care a interpolat-o Damaschin Bojincă în a sa *Animadversario in dissertationem Hallensen...* (1828), în româneşte : *Răspundere dezgustătoare la cîrtirea cea din Hale...* Cf. Ivaşcu, G., *Istoria literaturii române,* p. 322.

4 Traducerea de G. Breazul : „Valorificarea artistică a folclorului". În . *Pagini de istoria muzicii româneşti, vol. I,* op. cit., p. 131.

5 *Idem,* p. 263.

Alexandru Hașdeu publică în reviste rusești mai multe materiale folclorice însoțite de comentarii. În „Vestitorul Europei" apar, în 1830, două cîntece populare românești de nuntă [1]. Trei ani mai tîrziu, în revista „Telescop", se tipăresc șase cîntece populare românești, evident numai versuri, cu ample explicații istorice și etnografice [2]. Două cîntece, o doină și un „cîntec popular din Valahia", au văzut lumina tiparului, în anul 1835, în revista „Molva" [3].

Un pas înainte în direcția înțelegerii valorii cîntecului popular îl realizează Mihail Kogălniceanu, redactorul „Daciei literare", literat și om politic de frunte al României. Beneficiind, în anii formării, de instrucție muzicală — lua lecții de vioară și pian, frecventa cu asiduitate spectacolele de operă și balet — Kogălniceanu a sesizat vigoarea producțiilor populare pe care le solicită insistent de la Berlin surorilor sale aflate în țară. În 1835 cere în mod expres colecția de melodii populare a lui Ruzitski și notele unui „nou cîntec moldav" [4]. Dacă surorile nu au cîntece noi se mulțumește și cu melodii populare mai vechi, prelucrate pentru pian. M. Kogălniceanu avea nevoie de documente poetice vii spre a-și argumenta ideile istorice asupra limbii și literaturii române, precum și pentru a le difuza în mediul nepăsător al societății cărtură-

---

[1] Davicenko, E., *Al Hașdeu și literatura românească populară*. În : „Revista istorică", An. XXII (1936), nr. 1—3, p. 24—35 „Vestitorii Europei", XI—XIII, p. 129—131. Nu sînt cîntece istorice, cum spusese N. Iorga în *Istoria literaturii române în secolul XIX, vol. II*, București, 1907, p. 40.

[2] „Telescop", an. XIV, (1833), nr. 8, p. 491. A se citi și P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, op. cit., p. 506—507 și 681, precum și *Știri noi despre Asachi, Negruzzi, Kogălniceanu, Hașdeu etc. și relațiile literare româno-ruse în prima jumătate a secolului XIX*. În : „Viața românească", nr. 12, 1966, p. 95.

[3] „Moldova", nr. 35 și 36 din 1835, pag. 127 și respectiv 143.

[4] Kogălniceanu, M., *Scrisori, 1834—1849*. Publicate de Petre V. Haneș. București, Minerva, 1913 : „Domnul Ruzitski (Roczinski) care v-a dat lecții de pian a publicat o colecție de cîntece moldovenești ; spuneți tatălui meu că am nevoie de ea, să o procure și să mi-o expedieze la Berlin". (Scrisoare 1835, p. 142). „În toate scrisorile voastre, dragele mele surori, copiați și trimiteți-mi notele numai unui cîntec moldovenesc ; dar copiați-le fără să faceți greșeli". (Scrisoare : Berlin, 26 nov./8 dec. 1835, p. 149). „Dacă nu aveți noi cîntece moldovenești, atunci trimiteți-mi din cele vechi." „În timp ce mă aflam încă în Moldova, Ruzitschi a publicat în imprimeria Albinei Românești o colecție de cîntece moldovenești, valahe și grecești. Eu cred că ea costă un ducat..." (Scrisoare din 15/3 ianuarie 1836, p. 150—151.) „Dragele mele surori, căutați în partiturile voastre și trimiteți-mi notele și cuvintele cîntecelor „Nu-i, nu-i nu-i nădejde, nu-i" și „Ziua, ciasul despărțirii", apoi „Aideți frați să trăim bine"... (Scrisoare din 2/14 februarie 1836, p. 155.) „Trimiteți-mi de asemenea cîteva partituri cu cele mai vesele cîntece moldovenești, întrucît mie-mi plac mult..." (Scrisoare din 7 mai 1836, p. 158.) „Cîntecele pe care mi le-ați trimis mi-au făcut o deosebită plăcere, și eu vă rog să-mi expediați în fiecare scrisoare cîte două..." (Scrisoare din 9 iunie 1836, p. 158.) În scrisoarea din 8 aprilie 1836, solicită balada „Moartea lui Ghica-vodă", care a făcut furori în cercurile germane în care a fost popularizată (p. 164).

rești berlineze care cunoștea prea puțin despre români. Kogălniceanu nutrea o deosebită considerație asupra producțiilor folclorice... „Dar ceea ce sînt sîmburele poeziei noastre naționale sînt baladele și cîntecele populare. Sînt unele dintre ele care n-ar face rușine celui mai bun poet"[1].

Vrăjit de farmecul cîntecelor populare, nu este de mirare că M. Kogălniceanu a intenționat să publice în Germania cîntece moldovenești[2].

În 1839 își manifestă admirația față de muzica populară cîntată de păstori și de plugari. „Muzica ei e atît de duioasă, atît de pură... încît e imposibil s-o asculți fără a fi mișcat"[3].

În *Limba și literatura română la valahi*, publicată în limba germană la Berlin, în 1837, tînărul Kogălniceanu zăbovește destul de mult asupra muzicii. din dorința de a-i sublinia valoarea, caracterul, specificul și chiar a-i face o micro-istorie. Aici se pot urmări efectele cererilor sale de cîntece din scrisori. „Ziua, ceasul despărțirii" și „Nu-i, nu-i, nu-i nădejde, nu-i" sînt citate în favoarea unor aserțiuni. Primul e produsul fanteziilor comorilor spirituale și culte, al doilea e cîntec social din timpul lui Brîncoveanu[4]. Se pare că nu i s-a trimis colecția lui Ruzitski, deoarece nici un cîntec din ea nu se menționează. Dintre ideile asupra muzicii populare sînt de reținut următoarele : „Cele mai simple melodii au un farmec particular, sînt pline de dor și de simțire"[5]. Melodiile sînt „...creațiunea geniului romantic poetic al poporului de jos, dar mai ales al hergelegiilor și păstorilor"[6]. Este adevărat însă că M. Kogălniceanu include în categoria cîntecelor poporane și producțiile create de domnițele culte și integrate fluxului de circulație. Arată că instrumentele românești sînt : vioara, naiul și cobza. Într-altă parte amintește și flautul (probabil fluierul). Nu omite nume de lăutari : Anghel, Gheorghe și Suceava[7].

M. Kogălniceanu raportează limba română la cîntare, asemănînd-o prin muzicalitate limbii italiene. „Distinsă prin finețe și armonie, ea (limba română — n.n.) pare a fi creată pentru cîntare, iar în privința tonului dulce și moale, mai că poate fi pusă alăturea de cea italiană"[8]. Într-o lungă frază cu iz romantic, luînd ca punct de referință pe Karodzic autorul sîrb care prin publicațiile sale a atras atenția Europei

---

[1] Kogălniceanu, M., *Moldau und Walachei, Romänische oder Walachische Sprache und Litteratur von...*, Berlin, 18 iun. 1837, cu trad. din germană : *Limba și literatura română la valahi*, publicată de Kogălniceanu, Vasile, București, 1895, p. 39 ; cf. Maria Platon, op. cit., p. XXIV.

[2] Kogălniceanu, M., *Scrisori*, op. cit., p. 163.

[3] Cornea, P., *Originea romantismului românesc*, p. 507.

[4] Kogălniceanu, M., *Limba și literatura română la valahi*, op. cit., p. 41.

[5] *Idem*, p. 42.

[6] *Idem*, p. 41.

[7] *Idem, ibidem.*

[8] *Idem*, p. 40.

asupra țării sale, M. Kogălniceanu constată că nepreţuitul tezaur folcloric românesc își aşteatptă descoperitorii [1]. Deşi prin studiul său vizează popularizarea culturii româneşti în rîndul unor cititori străini,



Mihail Kogălniceanu

Kogălniceanu profesează un postulat cu o destinaţie precisă, militează cu tenacitate pentru valorificarea cîntării populare. Muzica populară în concepţia sa — acordul primordial al sufletului — se cuvine integrat

[1] *Idem*, p. 39—40. „Încă zac multe comori preţioasae îngropate în straturile adînci ale Carpaţilor străvechi, multe flori mirositoare încă înfloresc și se scutură pe binecuvîntatele cîmpii ale Bucovinei, nevăzute, neobservate, aşteptînd cu dor momentul cînd și soarele ei se va ridica şi ale cărui raze vor lumina flori şi pietre cu culori strălucitoare."

circulaţiei valorilor spirituale, deoarece este imnul „sacru al naturii". „Dacă muzica şi poezia — scrie M. Kogălniceanu — este acordul primordial al sufletului, care se arată în atîtea chipuri de la indivizi pînă la naţiuni întregi, atunci şi la aceste sunete ale naturii trebuie să tragem cu urechea şi cu ajutorul lor să pătrundem pînă la izvorul de unde ţîşnesc cu atîta bogăţie. Această cîntare, oricît de simplă şi monotonă ni s-ar părea, totuşi trebuie totdeauna să o privim ca un imn sacru al naturii"[1] Această confesiune de rezonanţă romantică comportă în viitor interpretări estetice.

În paginile „Daciei literare" ca şi în întreaga sa activitate socială şi politică, M. Kogălniceanu, va traduce în practică crezul său în forţa artei populare, susţinînd muzica şi pe muzicieni, încurajînd culegerile folclorului ca şi compoziţiile originale.

În Transilvania, George Bariţiu pledează cauza folclorului în presă, ceea ce are un larg ecou. Meritul său principal a fost că a sesizat necesitatea efectuării de culegeri şi a profesat îndemnuri în acest sens. În „Foaia pentru minte, inimă şi literatură" din 7 mai 1838, adresîndu-se conaţionalilor „din toate patriile", se pronunţă în favoarea culegerii din „gura poporului", între altele şi de „...cîntece populare de care la noi sînt foarte multe şi interesante", care ar avea „însemnare istorică şi arheologică"[2] În acest fel, G. Bariţiu observă bogăţia cîntecelor şi fizionomia lor aparte. De reţinut că publicistul transilvănean are în vedere „cîntarea sătească", care ar trebui culeasă „...din gura secerătorilor, torcătoarelor şi a maicilor ce-şi leagănă pruncii adormindu-i cu horile sale", deoarece ar putea furniza material pentru „tomuri întregi"[3].

G. Bariţiu intuieşte pericolul necunoaşterii specificului sau supraestimării lui. „Numai să păzim bine ca să nu ne dăm cîntecele (precum s-a mai întîmplat) pe mîna unui Mesteru-Strică, al căror auz nu este plăsmuit pentru muzica românească, însă iarăşi nici să fim aşa naivi ca să credem că tot ce e românesc ar fi şi frumos". În continuare, cărturarul transilvănean atrage iarăşi atenţia asupra cîntecelor ţărăneşti : „...să tragem bine cu urechea ca să distingem şi ceea ce s-a încuibat din străinătate ... cîntece de natura acestora nu vor putea rămîne ascunse de auzul cunoscătorilor"[4]. Pentru prima oară G. Bariţiu recomandă, într-un articol din 29 ianuarie 1839 din „Foaia pentru minte, inimă şi literatură", culegătorilor să respecte producţiile populare care relevă „trăsăturile adevăratului caracter al unei naţii, transcriindu-le cît mai

---

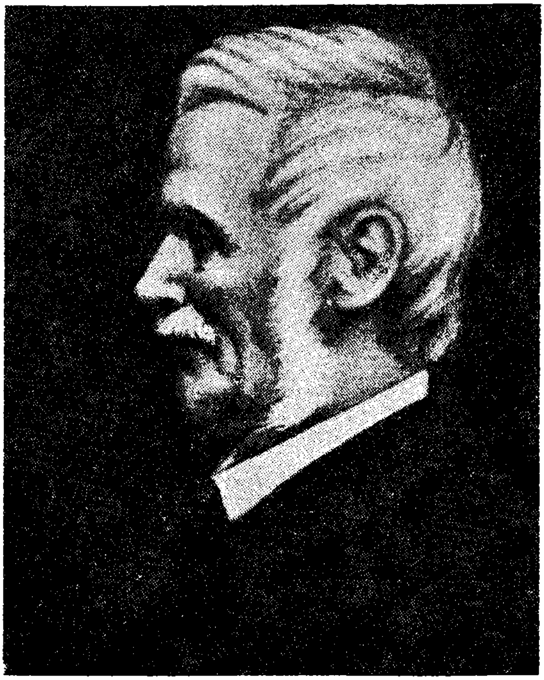
[1] *Idem*, p. 42.

[2] „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", Braşov, 7 mai 1838" ; Demeny L., Vlăduţiu, I., *Contribuţii documentare la începuturile artei populare orale româneşti în Transilvania.* În : „Revista de etnografie şi folclor", Bucureşti, nr. 6, 1965, p. 627.

[3] „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", 24 decembrie 1838. În acest articol pledează şi pentru culegerea strigăturilor fără de care „românul... nici nu poate să joace".

[4] Bariţiu, George, *Calendarul pentru poporul român.* Braşov, 1855, p. 40—41.

fidel, fără nici o intervenție. Să vedem în acest principiu începutul unei metode de culegere științifică a folclorului ? Iată cuvintele sale : „Dorul inimii noastre, mai de multe ori descoperit, este că doar pe încetul se vor scula bărbați care nu-și vor pregeta a culege odată cîntecele oșianilor și a barzilor românești, originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului, în munți, în văi, în șesuri și oriunde. Să vedem care nație ne va întrece cu aceste. Cine nu știe cum că în cîntecele, în po-



Scriitorul George Barițiu.

vestirile, în jocurile, obiceiurile, ceremoniile unei nații se află mai cu deosebire trăsăturile adevăratului [său] caracter ?“ [1]. În calitate de redactor al unor publicații brașovene, G. Barițiu va tipări diferite cîntece poporane din Sibiu [2]. În articolul *Cîntece populare românești*, apărut la 12 decembrie 1849 în „Foaia pentru minte, inimă și literatură“, G. Barițiu identifică poezia populară cu cîntecul — „...toată poezia a cărei temă corespunde simțului și imaginaciunei lui (poporului — n.n.), care adică e scoasă din inima lui, trebuie să o și cînte, iar altmintrea

[1] „Foaie pentru minte, inimă și literatură“, *Cîntece poporane de pe Sibiu din Ardeal*, 29 ianuarie 1839. Cf. : Cornea, P., *op. cit.*, p. 508.

[2] Platon, Maria, *op. cit.*, p. XXVI.

nici că o primeşte, o dă uitărei"[1]. Potrivit lui G. Bariţiu, „...melancolia şi durerile sufleteşti fac principala trăsătură a caracterului în cîntecele româneşti"[2].

Şi Nicolae Bălcescu susţine ideea primatului cîntării în creaţie. „Oamenii întîi cîntă, pe urmă scriu"[3]. În acest spirit, parafrazînd cunoscuta sa idee că „cei dintîi istorici au fost poeţii", se poate afirma că cei dintîi istorici au fost cîntăreţii populari. Continuînd în acest spirit, cîntările populare „sînt un mare izvor istoric"[4].

Poezia, ca şi tradiţiile populare, reprezintă unul din cele „cinci feluri de documente" pe care se întemeiază istoria orcărei naţiuni. Conştient de importanţa consemnării şi difuzării lor, N. Bălcescu formulează imperativul culegerii : „O adunare dar a poeziilor şi a poveştilor ce se află în gura poporului român este de trebuinţă"[5].

Legînd muzica populară de evenimentele revoluţionare, Bălcescu relevă caracterul mobilizator al melodiilor. În condiţiile luptei, caracterul cîntecului popular devine mai activ, mai înflăcărat, transmiţînd elanul de care sînt animaţi cei care-l cîntă. „Cîntecul lor (al femeilor — n.n.) nu era ca mai înainte, cîntec de dor şi de plăcere, ci cîntări pline de patriotism şi de sentiment naţional"[6].

O admirabilă formulare conceptuală asupra esenţei cîntării naţionale aparţine lui Al. Golescu-Arăpilă, un romantic înflăcărat, participant activ la evenimentele revoluţionare din 1848. Într-o scrisoare, arată : „Muzica şi arta desenului sînt, din contră, esenţialmente proprii dezvoltării sentimentului naţional al maselor şi, printr-o reacţie necesară, să inspire ori să exalte... O muzică naţională este ca vibraţia palpitantă a inimii naţiunii"[7]. Să recunoaştem, formularea lui Golescu-Arăpilă, poetică şi aforistică, surprinde în mod complet funcţia generalizată a artei sunetelor. În ea se găseşte totul, indicînd contopirea expresiei muzicale cu aspiraţiile şi dorul naţiunii pe care-l poartă.

Influenţat, ca şi alţi cărturari români, de ideile herderiene, Alecu Russo, în studiul *Poezia poporală,* elaborat, după cît se pare, în 1846, a emis consideraţii cu valoare programatică asupra muzicii.

---

[1] Bariţiu, G., *Articole literare*, Bucureşti, ESPLA, 1957, p. 114.

[2] Bîrlea, O., *Istoria folcloristicii româneşti*. Bucureşti, Ed. enciclopedică română, 1974, pag. 60.

[3] Bălcescu, N., *Monografii istorice*, publicate de V. Haneş. Buucreşti, 1936, p. 21. Cf. : C. C. Ghenea, *Concepţii despre muzică ale paşoptiştilor*. În : Muzica", nr. 5, 1968, p. 16.

[4] Bălcescu, N., *Monografii istorice*, p. 21.

[5] Bălcescu, N., *Monografii istorice*, p. 22.

[6] Bălcescu, N., *Opere*. Tom I, partea I, imp. de G. Zanne. Bucureşti, 1940, p. 129 ; cf. C. C. Ghenea, studiul citat, p. 16.

[7] Fotino, G., *Din vremea renaşterii naţionale a Ţării Româneşti. Goleştii. vol. II.* Scrisoarea către Ştefan C. Golescu din decembrie 1846 sau ianuarie 1847. Bucureşti, Impr. Naţ., 1939, p. 158 ; cf. C. C. Ghenea, st. citat, p. 16.

În spiritul ideilor lui Bălcescu, Al. Russo afirma : „Datinile, poveștile, muzica și poezia sunt arhivele poporului, cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat“ [1].

Autorul acestor cuvinte nu se rezumă la o simplă cunoaștere teoretică ci continuă, arătînd implicațiile practice care decurg. Transpus pe plan strict muzical, studierea melodiilor și jocurilor populare duce la lămuriri asupra originii limbii noastre : „...nașterea naționalității române, de plăcerile naturii cu care este înzestrat și de luptele ce le-au susținut coloniile romane pînă a nu se preface în locuitorii de astăzi ai vechii Dacii“ [2].

În ierarhia culturii, poezia, deci și muzica, reprezintă „întîia fază a civilizației unui neam“ [3]. A. Russo deosebește trei categorii folclorice : cîntece bătrînești (care „adeverește cronicile“), cîntec de frunză (?), doine și hore [4]. Împărtășește părerea potrivit căreia creația populară este „...expresia cea mai vie a caracterului național“ [5]. Este interesant că Al. Russo nu idealizează realizarea producțiilor populare, admițînd unele imperfecțiuni. În pofida acestora, forța estetică a poeziei este remarcabilă. Își susține perorația recurgînd la exemplul privighetorii „...care nu e frumoasă, dar cîntul ei este din rai“ [6].

Lui Costache Negruzzi îi aparține un studiu fundamental, pentru acea vreme, asupra cîntării populare. Avem în vedere *Cîntece populare a Moldovei,* publicat în cadrul ciclului *Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei* în paginile „Daciei literare“ din martie-aprilie 1840. C. Negruzzi acumulase o oarecare experiență în domeniul publicării poeziei populare. Cele trei doine — Ostașul păstor, Cîntecul lui Dragoș și Cîntec (Doina nouă) — fuseseră trimise lui Iordache Mălinescu în 1838. Ele au văzut lumina tiparului în „Foaie pentru minte, inimă și literatură“, nr. 13, din 30 martie 1842 [7]. Studiul despre cîntecele populare, înscris pe linia trasată deja de Al. Hasdeu, are unele incidențe și cu *Musique et chants populaires de l'Italie* datorat lui Mainzer [8]. Cu toate acestea, Costache Negruzzi are marele merit de a fi oferit o privire teoretică asupra cîntecului popular (deci nu asupra poeziei), punînd în acest mod piatra de temelie a științei folcloristice la noi. În fond, modelele au servit în cazul de față drept imbold pentru susținerea unor atribute particulare aparținînd cîntecului popular românesc.

---

[1] Russo, Alexandru, *Poezia poporală.* În : *Scrieri*, publicate de Petre V. Hasnaș. București, Ed. Academiei Române, 1908, p. 186. Publicat întîia oară în „Foaia Soțietății pentru literatura și cultura română în Bucovina, Cernăuți, IV (1868), nr. 8, 9, 10 (august, septembrie, octombrie), p. 189—195.

[2] *Idem, Ibidem.*

[3] *Idem*, p. 187.

[4] *Idem*, p. 188.

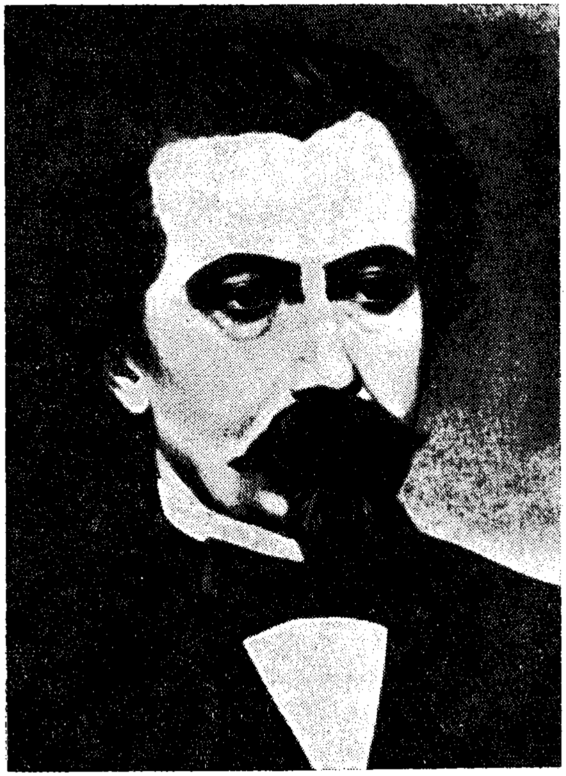
[5] *Idem*, p. 189.

[6] *Idem*, p. 194.

[7] Platon, Maria, *op. cit.*, p. XXVII.

[8] *Idem, Ibidem.* Publicat în „Revue des deux mondes“, Paris, 15 febr. 1835.

Costache Negruzzi îşi începe studiul printr-o introducere generală cu iz romantic, în care se arată funcţia muzicii, a cîntecului, ca modalitate de reflectare a trăirilor umane : „Natura voieşte ca omul să-şi cînte plăcerile şi suferinţele. Prin cîntecele sale, el îşi zugrăveşte gîndul, năravurile, faptele, într-un cuvînt toată fiinţa sa ; cîntecul este o răsfrîngere a sufletului său“ [1]. Aserţiunile capătă o valoare relativă atunci cînd



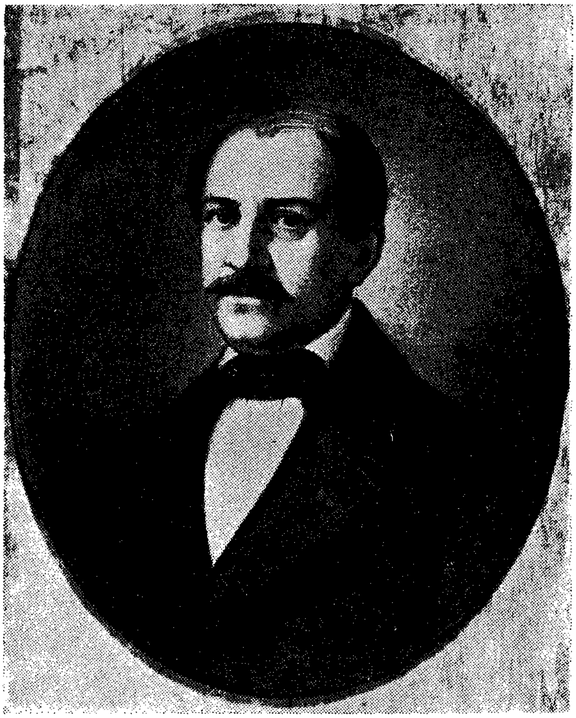
Alecu Russo.

se leagă caracterul muzicii de clima ţării celui care cîntă. Această incursiune climatologică i-a fost necesară pentru a ajunge la ceea ce voia să susţină, şi anume : „Moldavia, atît prin poziţia sa geografică, cît şi prin climatul său, se poate socoti între ţările organizate pentru muzică“ [2]. Pentru a-şi susţine teza, purcede la descrierea datinilor din cadrul cărora muzica este nelipsită. În cadrul cîntecelor populare, Negruzzi deosebeşte : „cîntecul ostăşesc sau istoric, cîntul religios, cîn-

[1] Negruzzi, C., *Cîntece populare moldave*. În : „Dacia literară“, martie-aprilie 1840. Ediţie îngrijită de Maria Platon, *op. cit.*, p. 121.

[2] *Idem*, p. 122. Toate citatele şi referirile se fac după studiul citat.

tecul dragostei și a nunței și cîntecul codrului sau voinicesc". Anterior, amintise hora. Contestă supraviețuirea cîntecului patriotic, prin care înțelege „cîntec eroic". Mai remarcă doinele sau „cîntecele muntene". Descrie cîntecul „Subt o poală de dugheană", dansat de flăcăi în acompaniamentul sunetelor fluierului, cărora li se adaugă cîntecul în „cor" al dansatorilor. Arată în continuare că jocul se aprinde, urmează un „allegro animato". Din nou, dansatorii cîntă. Negruzzi subliniază ideea



Costache Negruzzi.

reflectării sensibilității poporului român în muzica sa „...istețimea, naivitatea și duhul satiric al poporului românesc se văd în toate cîntecele sale".

Este evidentă o anumită nesiguranță în delimitarea genurilor folclorice. Interesul literar i-a proiectat în prim plan formele epice, istorice, în timp ce doina este omisă, la început, fiind pomenită în mod special, neîncadrată în schița sa de sistematizare.

Spre deosebire de alți scriitori care tratează problema cîntecului popular, Negruzzi apelează în repetate rînduri la exemple. Spre regretul nostru nu sînt notate decît versurile. Unele dintre acestea au avut o largă arie de circulație : „Cine-o zice Nițu vine", „Fata de birău", „Taci mireasă, nu mai plînge", „Cîntecul lui Bujor", „Elenuța de la Piatra".

Lămuririle care se dau unor genuri privesc elemente exterioare, pitoreşti, naraţiuni ale subiectului respectivului cîntec. C. Negruzzi nu avea cum să se refere la anumite atribute muzicale de factură stilistică. De remarcat că el socoteşte muzica religioasă ca gen popular, ceea ce trădează concepţia generală din acea epocă, socotindu-se popular întregul repertoriu ce se cîntă în mediul maselor. Nu scapă ocazia să observe frecvenţa ideii poetice „frunză verde" din majoritatea cîntecelor populare, căreia-i atribuie o semnificaţie simbolică. „Ea vesteşte primăvara, ea este emblema nădejdei, singurul bun din cutia Pandorei, singura mîngîiere şi mijlocul a suferi celelalte rele ale acestei bune lumi. Frunză verde în traiul ei seamănă cu viaţa !"

Se găsesc în studiul lui C. Negruzzi şi unele consideraţii care vizează specificul cîntecelor populare : „Muzica celor mai multe cîntece de gură (deci vocale — n.n.) e în tonul minor, tînguioasă şi melancolică".

Imprecizia termenilor, caracterul lor echivoc lasă să se întrevadă nestăpînirea unor cunoştinţe temeinice despre domeniul muzical. Ardoarea, zelul vor suplini asemenea incongruenţe.

Polemizează cu muzicienii care desconsideră cîntecele pe motiv că n-ar fi conforme unor norme ale măiestriei. Negruzzi ia apărarea melodiilor folclorice. „Mulţi învăţaţi muzicieni dispreţuiesc cîntecele româneşti a căror cuvinte nu sînt aşezate după regulele prozodiei şi muzica dupe tractate meşteşugoase de armonie, căci pentru dînşii arta este tot, natura şi inima nimic !" Reproşul vizează purismul estetic şi tehnic care nu recunoaşte expresia, emotivitatea cîntecului popular. Lăudîndu-l pe Herfner şi Ruzitski pentru că s-au apropiat de aceste melodii, el indică unele din arabescurile care le conferă particularitate : „...nici într-un fel de cîntece (decît cele româneşti — n.n.) nu credem că se pot găsi atîtea trilere, atîta prelungire în sonuri, atîta modulaţie în ton". Şi Negruzzi îndeamnă, este drept indirect, la valorificarea melosului popular, lăudînd baladele „Mama lui Ştefan cel Mare" şi „Dochia", repuse în circulaţie de Gheorghe Asachi, deoarece sînt „capodopere de melodie".

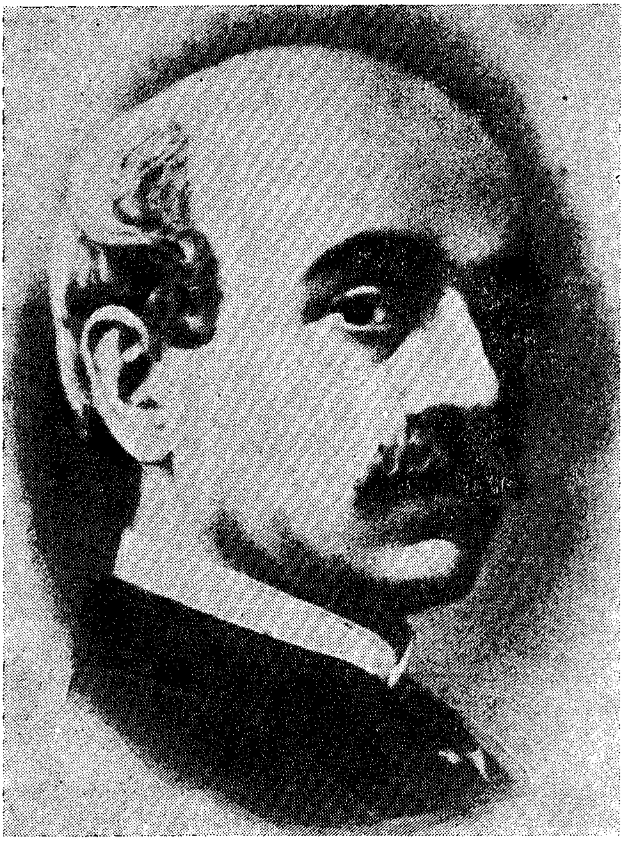
Neîndoios, studiul lui C. Negruzzi realizează în contextul mişcării folcloriste a acelor ani un pas viguros înainte, deoarece angajează o anumită competenţă, dublată de pasiune şi dorinţa reînvierii şi repunerii în circulaţie, la scara profesionalismului, a creaţiei folclorice, a valorilor care exprimă „firea pămîntului" românesc.

Omul de cultură, scriitorul care a sesizat în toată frumuseţea sa vibraţia artistică a folclorului, Vasile Alecsandri, a marcat etapa superioară în valorificarea şi aprecierea producţiilor orale. În viziunea sa, poezia populară nu este doar o manifestare a caracterului naţional sau mostra documentară pe baza căreia se poate reconstitui traiectul istoric. Poezia populară nu are numai valoarea unui izvor de inspiraţie, ci reprezintă modelul poetic, „farul călăuzitor către poezia cu adevărat românească" [1].

---

[1] Dima, Al., Chiţimia, I., Cornea, P., Toduran, E., *Istoria literaturii române, vol. II*. Bucureşti, Ed. Academiei RSR, 1968, p. 458.

Interesul pentru creația populară se concretizează la V. Alecsandri în 1843, cînd M. Kogălniceanu îi publică în *Calendar pentru poporul românesc pe anul 1843 :* Hora, Cîntic haiducesc și Cînticul oștirilor țării [1]. Centrul gravitațional al activității sale în domeniul publicării poeziilor populare se conturează în anii 1852—1853 [2] cînd publică broșurile inau-



Vasile Alecsandri.

gurate cu *Ballade*. În 1866, Alecsandri reunește în volumul *Poezii populare ale românilor* capodoperele prin care a definit vocația creatoare a poporului român.

Alecsandri nu a fost un teoretician, ci un poet, un practician. Totuși, în studiul *Românii și poezia lor,* publicat în 1849, apoi în prefața la *Ballade,* pe urmă în notele la *Doine și hore,* el definește admirabil con-

---

[1] Ivașcu, G., *Istoria literaturii române*. București, Ed. științifică, 1969, p. 472.

[2] *Ballade. Adunate și îndreptate de V. Alecsandri*. Partea I, Iași, Tipografia Buciumul Român, 1852.

cepţia sa, explicit trasată şi în articolul *Melodiile româneşti,* călduroasă aprobare a tipăririi de către Carol Miculi a *Melodiilor naţionale.*

Este însă adevărat că interesul lui Alecsandri pentru muzica populară nu se restrînge la materialele menţionate care au un caracter normativ şi estetic, prezentînd succint şi convingător ideologia epocii în această problemă. Ca un leitmotiv se întîlneşte în întreaga sa activitate literară şi publicistică, în piesele de teatru, tema admiraţiei spontane pentru popor şi muzica sa. Cîteva exemple vor fi edificatoare [1].

În *Vasile Porojan,* lucrare cu caracter autobiografic, Alecsandri păstrează fascinaţia lăutarului „Postolachi cobzarul" ... În *O plimbare în munţi* (1844), relatează că excursanţii fredonau şi vestitul cîntec al lui Bujor. S-au întîlnit în munţi cu Gheorghi, care se întorcea acasă de la hora sătească unde cîntase din cimpoi. Iată cum descrie poetul scena cu Gheorghi : „Auzind vorba de cimpoi şi de horă, m-am apropiat de cioban şi l-am îndemnat să ne cînte o doină ; îndată, el şi-a scos cimpoiul din desagă, l-a umflat, l-a pregătit şi, răzimîndu-se de un brad, a început să sune cîntecul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflet ce-am auzit pe lume : doina de la munte, acea melodie curat românească, în care toată inima omului se tălmăceşte prin suspinuri puternice şi prin note dulci şi duioase... După ce sfîrşi, îl rugai pe cioban să cînte şi din gură ; şi el, împreunîndu-se cu cimpoiul, începu cu un glas limpede şi puternic a cînta următoarele versuri pe muzica doinei : Frunză verde de alună, / Trece voinicul pe lună, / Şi codrul voios răsună" [2].

În nota explicativă la balada „Dolca", Alecsandri oferă preţioase lămuriri asupra împrejurărilor şi însuşi efectului muzicii pe care a auzit-o în 1842 : „Această baladă a Dolcăi, precum şi aceea a Mioriţei le-am cules din gura unui baciu, anume Udrea, de la stîna de pe Muntele Ceahlău. Acest păstor suna din bucium cu o putere extraordinară, încît munţii se resunau în depărtare. El cînta şi din fluier mai multe cîntece ciobăneşti, iar mai cu seamă Doina cu o expresie de înduioşare ce aduceau lacrimi în ochii celor care îl ascultau..." [3].

Descrierea acestor impresionante scene dovedeşte admiraţia lui Alecsandri pentru muzica populară, felul în care el se informa şi înţelegea cîntecul, precum şi identificarea lui cu expresia şi semnificaţia poetică. Bardul de la Mirceşti sesizează şi prezintă sentimentul dorului atît de caracteristic doinei, precum şi atmosfera nostalgică, „note dulci şi duioase", degajată de acest gen atît de nobil, de specific sensibilităţii româneşti.

Scrierile sale literare aduc referiri la cîntări, instrumente, jocuri populare. Chiar şi informatorii pe care îi nominalizează demonstrează că

---

[1] În această problemă se recomandă studiul extrem de pătrunzător al lui George Breazul : *Alecsandri şi muzica,* publicat în vol. I *„Pagini de istoria muzicii româneşti",* vol. I, p. 234—258.

[2] Breazul, G., *op. cit.,* p. 241.

[3] Breazul, G., *idem,* p. 248.

Alecsandri a trăit și retrăit fiorul tainic al creației populare, contopindu-se cu el, aplecîndu-se cu pasiunea și curiozitatea artistului și omului de știință dornic nu numai să savureze imaginea poetico-muzicală, dar și să-i pătrundă resorturile intime pentru a le asimila. Baciul Udrea de pe muntele Ceahlău, Gheorghi de la Durău, Brîndușa, păstorul din Bicaz, Neculai Nastasi din Bohotiu, Didică, lăutarul din Mircești, țăranca Domnica din Crăinicești și alții au servit lui Alecsandri drept informatori de folclor și posterității atestări sigure ale sursei de la care a cules și s-a documentat poetul și folcloristul [1].

Dar ce poate fi mai edificator pentru tangența lui Alecsandri cu cîntul popular decît savuroasele sale piese de teatru, vodevilurile în care cîntecele populare, uneori cu versuri de inspirație proprie, ocupă un spațiu remarcabil. În mod special se cer nominalizate piesele cu tematică muzicală populară : *Nunta țărănească* (1848) și *Barbu Lăutarul* (1867).

Revenind la opera teoretică asupra creației populare, vom menționa primul moment, studiul *Românii și poezia lor*, publicat în revista „Bucovina", în 1849. Parcurgînd studiul distribuit între trei numere, se remarcă, pe lîngă erudiția și entuziasmul tînărului care dorește să împărtășească altora minunatele datini, credințe și poezii populare, că Alecsandri nu acorda prea mare spațiu muzicii. În materialele ulterioare însă, ponderea artei sunetelor și genurilor care o reprezintă crește considerabil.

Muzica populară în *Românii și poezia lor* apare în treacăt, în declarații de esență romantico-patriotică : „Îmi plac obiceiurile sale patriarhale, credințele sale fantastice, danțurile sale vechi și voinicești, portul său pitoresc care, pînă astăzi, se vede săpat pe coloana lui Traian, cîntecele sale jalnice și melodioase și mai ales poeziile sale atît de bogate, atît de caracteristice" [2]. În acest stadiu, V. Alecsandri pomenește jocurile populare : hora, călușarii, munteneasca și voiniceasca. Edificator pentru atitudinea lui față de folclor este următoarea idee care demonstrează că poeziei populare i se atribuie funcția de cunoaștere a tradițiilor și datinilor naționale [3] : „Poeziile populare sînt, precum videm, comori neprețuite, în care putem descoperi icoane vii și poetice de obiceiurile și de prejudecățile neamului românesc" [4].

Profesiunea de credință folclorică, Alecsandri și-o definește în preambulul primei broșuri a *Baladelor*, care debutează cu renumitul aforism „Românul s-a născut poet!" Alecsandri relevă natura poetică a românilor, viața și sufletul lor ca izvor al poeziei și imperiozitatea studierii caracterului poporului român prin intermediul creației sale. Ideea aceasta nu este inedită, dar Alecsandri îi conferă o vigoare aparte : „Înzestrat de natură cu o închipuire strălucită și cu o inimă simțitoare, el își revarsă tainele sufletului în melodii armonioase și în poezii impro-

---

[1] Breazul, G., *idem*, p. 248.

[2] Alecsandri, V., *Românii și poeziile lor*. În : „Bucovina", Cernăuți, nr. 32, din 30 septembrie 1849, p. 176.

[3] Ivașcu, G., *op. cit.*, p. 471.

[4] Alecsandri, V., *Idem*, nr. 36, din 28 octombrie 1849, p. 206—207.

vizate. De-l munceşte dorul, de-l coprinde veselia, de-l minunează vre o faptă măreaţă, el îşi cîntă durerile şi mulţemirile, îşi cîntă eroii, îşi cîntă istoria, şi astfel sufletul seu e un izvor nesfîrşit de frumoasă poezie. Nimic, dar, nu poate fi mai interesant decît a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cîntecelor sale, căci el coprinde toate pornirile inimei şi toate roadele geniului seu" [1]. Alecsandri sesizează valoarea inestimabilă a tezaurului folcloric, scoţîndu-i în evidenţă originalitatea şi declarîndu-l „avere naţională" : „Comori nepreţuite de simţiri duioase, de idei înalte, de notiţe istorice, de crezări superstiţioase, de datini strămoşeşti şi mai cu seamă de frumuseţi poetice pline de originalitate şi fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre populare compun o avere naţională demnă de a fi scoasă la lumină cu un titlu de glorie pentru naţia română" [2]. De bună seamă, prin „poeziile noastre", autorul acestor patriotice şi substanţiale cuvinte a avut în vedere şi cîntecele, poezia apărînd în formulările diverşilor autori ca expresie sintetică a versului şi muzicii.

Consideraţiile generale sînt dublate de informaţii concrete. Pe linia clasificării lui C. Negruzzi, Alecsandri efectuează în 1852 o altă sistematizare, mai laconică şi mai ştiinţifică. Genurile folclorice sînt divizate de Alecsandri în trei grupuri : cîntecele bătrîneşti sau baladele, doine şi hore. Spre o mai riguroasă determinare a grupurilor se defineşte fiecare în parte. Baladele sînt „poemuri asupra întîmplărilor istorice", doinele sînt „cîntecele de doruri, de iubire şi de jale", iar horele sînt „cîntecele de veselie ale poporului" [3]. Dorind să fie mai explicit în privinţa doinei, în volumul publicat în limba franceză *Doine şi lăcrimioare* (1853), o prezintă : „Doina este cea mai vie expresie a sufletului românesc. Ea cuprinde simţirile sale de durere, de iubire şi de dor. Melodia doinei, pentru cine o înţelege, este chiar plîngerea duioasă a patriei noastre după gloria sa trecută" [4].

V. Alecsandri pare conştient de caracterul prea abstract al sistematizării propuse, care elimina automat, prin neîncadrare, o serie de genuri, şi de aceea, în volumul *Poeziile populare* (1866) mai adaugă „cîntecele de leagăn, cîntecele de nuntă, jocurile de copii şi bocetele". Folclorice sînt considerate şi colindele, inclusiv cele cu caracter religios. Comentînd creaţia folclorică din toate părţile, indicînd doinele şi horele din Valahia, Moldova şi Transilvania, V. Alecsandri arată denumirile sub care circulă. Doina este sinonimă cu cîntecul voinicesc în Moldova, ol-

[1] Alecsandri, Vasile, *Poezia populară*. Bucureşti, Tip. lucrătorilor asociaţi, 1866.

[2] *Idem, ibidem.*

[3] Alecsandri, V., *Balade*, op. cit., introducere. Clasificarea aceasta a fost preluată de M. Ubicini în *Provinces d'origine roumaine*, Paris, 1856, atunci cînd a descris „Airs et chants populaires". Cf. Breazul, G., *Alecsandri şi muzica*, op. cit., p. 251.

[4] Alecsandri, V., *Doine şi lăcrimioare*, Paris, 1853, Cf. Ivaşcu, G., *Istoria literaturii române, vol. I*, op. cit., p. 473.

tenesc în Țara Românească și haiducesc în Transilvania. Referindu-se la a treia categorie — hora, spune : „Românii sînt foarte amatori de joc și au deosebite danțuri caracteristice, precum : danțul de brîu sau mocăneasca, corăbieasca, ungureasca, ruseasca, olteanca, țiitura sau ca la ușa cortului (danț țigănesc) și în sfîrșit dansul călușarilor și hora. Nomenclatorul horei este prea extins. Noi știm astăzi că, spre exemplu, călușarii nu aparțin categoriei coregrafice hora. Alecsandri prin horă înțelege orice dans și chiar „ariile ce împreunează danțul". Hora propriu-zisă „este — spune Alecsandri — cea mai veche și mai națională din toate. Ea-i simbolul unirii" [1]. Evident, aceste cuvinte așternute pe hîrtie după consumarea actului de la 1859 sînt asociate nemijlocit de *Hora Unirii*, al cărei sens patriotic și efect mobilizator au avut răsunetul știut.

Vasile Alecsandri, deși iubea muzica, deși se pare că a luat lecții de muzică, a rămas literat în atitudinea față de melodiile populare, nepreocupîndu-se de latura muzicală a creațiilor pe care le-a cules și le-a transcris. Din această cauză, el nu a sesizat marea varietate muzicală a melodiilor, bogăția ritmico-metrică, particularitatea modală și alte trăsături fundamentale. A rămas oarecum la periferia domeniului muzical, avînd intuiția poetică a farmecului, spontaneității și originalității sale. Chiar și desprinzînd versul de cîntare, în poeziile pe care le-a valorificat, a izbutit să impună formidabila expresie a capodoperei folclorice între care excelează *Miorița*. Tocmai de aceea, atunci cînd în întîmpinarea preocupărilor sale s-a interpus un muzician, V. Alecsandri s-a bucurat, răsplătindu-l cu entuziaste articole. Așa s-a întîmplat cu publicațiile lui Henri Ehrlich și Carol Miculi. Ne-am putea întreba de ce nu a salutat și alte culegeri și prelucrări de melodii populare ? Spre exemplu, caietele lui Ioan A. Wachmann, care nu sînt mai prejos ca importanță și valorificare decît piesele date la lumină de Ehrlich. Poate acești muzicieni au beneficiat de atenția sa publică din considerente subiective, ei aflîndu-se în preajma, în cercul frecventat de Alecsandri. În aceeași ordine de idei, mai apare o nedumerire : de ce nu l-a elogiat în presă pe Alexandru Flechtenmacher, colaboratorul său din vodeviluri, căruia i-a mărturisit că-i datorează succesul său artistic, atunci cînd acesta a publicat caietele sale de melodii populare pentru voce și pian ? Nu le-a cunoscut ?

Alecsandri a fost cucerit de prelucrările lui H. Ehrlich și C. Miculi, deoarece le cunoștea, probabil că le-a auzit pe toate în interpretarea autorilor, cu ocazia unor reuniuni familiale. Apoi, albumele de melodii, în special cel întocmit de H. Ehrlich, avea și o competentă descriere a cîntecului popular, făcut în virtutea postulatului prezentării Europei a patrimoniului muzical popular. Tipărirea volumului venise exact în momentul în care Alecsandri și alți cărturari duceau o campanie dezlănțuită pentru convingerea puterilor europene de legitimitatea recunoașterii politice a provinciilor românești și obținerii dreptului de unire. Or, Ehrlich

---

[1] Alecsandri, V., *Poezia populară*, op. cit., Prefața.

s-a înscris în efortul general ce se făcea la noi pentru afirmarea naţionalităţii române şi dobîndirea drepturilor egale. Tocmai de aceea V. Alecsandri nu ezită să preia din prefaţa lui H. Ehrlich pasaje concludente pentru particularitatea distinctă, specifică muzicii româneşti : „Naţionaltatea Românilor se arată atît în limba şi datinile lor, cît şi chiar în muzica lor, deosebită de orişicare alta“ [1].

Revista „România literară“ din 1855 inserează în coloanele sale articolul *Melodii româneşti*, semnat de Vasile Alecsandri, în care elogiază meritele lui Carol Miculi pentru cele 48 arii naţionale [2]. Miculi, potrivit părerii lui Alecsandri, a inclus în albumul „întocmit cu gust şi ştiinţă ... o parte din cele mai duioase melodii ale poporului Român... arii de tot soiul : doine, hore, cîntece de lume, cîntece hoţeşti“ etc. Întreprinderea lui Miculi este salutară deoarece „...aduce un contingent de mare preţ la comoara cunoştinţelor Europei în privinţa naţionalităţii noastre“. Datorită muzicianului bucovinean, străinii, după ce au cunoscut „geniul poetic al Românilor“ prin poeziile tipărite în limbi de circulaţie, au prilejul să ia cunoştinţă şi de „frumuseţea originală a melodiilor“, care reflectă „sufletul unui neam“ [3].

Vasile Alecsandri, urmărind cu consecvenţă puritatea poeziilor şi în general a creaţiilor populare, pare a fi entuziasmat de autenticitatea expresiei româneşti a cîntecelor lui C. Miculi care a „...ştiut a deosebi ariile cu adevărat româneşti din mulţimea de arii străine ce au năvălit de vreo cîţiva ani la noi, trecînd prin gurile şi instrumentele ţiganilor şi ajungînd la urechile noastre într-un hal de dihanie muzicală fără formă şi fără nume“ [4]. Într-adevăr, melodiile lui C. Miculi sînt culese din mediul rustic, ceea ce corespundea principiilor folcloristice ale lui Alecsandri, şi sub acest aspect, caietele muzicianului bucovinean se deosebesc de colecţiile precedente. Sesizînd farmecul rustic, neafectat de influenţele străine aflate la ordinea zilei, indirect V. Alecsandri pare să vizeze anumite colecţii. Mai cert, condamnă procesul deja existent, al degenerării substanţei folclorice tradiţionale, provocat de avatarurile modei cotidiene.

Ar mai fi de notat şi alte idei formulate de creatorul vodevilului românesc în privinţa muzicii populare. Vom renunţa însă, considerînd că am trasat jaloanele contribuţiei sale în acest domeniu. Rămîne de

---

[1] Alecsandri, V., *Poezii populare*, op. şi locul citat.

[2] Alecsandri, V., *Melodiile românilor*. În : „România literară“, Iaşi, 27 februarie 1855, p. 110—113.

[3] *Idem, ibidem*. „În Franţa, Germania şi Anglia — scrie Alecsandri — poeziile noastre populare, traduse şi tipărite, au produs o mare plăcere şi au recomandat cît se poate de mult geniul poetic al Românilor. Nu rămîne îndoială că melodiile noastre naţionale vor dobîndi locul ce merită în admirarea acelor ce preţuiesc frumuseţea originală a melodiilor poporale şi care ştiu a cunoaşte sufletul unui neam în tainele acelor melodii“. Cf. Breazul, G., *Alecsandri şi muzica*, op. cit., p. 217.

[4] Breazul, G., *Alecsandri şi muzica*, p. 256 şi *Patrium Carmen*, p. 386—387.

analizat ceva mai tîrziu în ce măsură principiile lui Vasile Alecsandri, ca și ale altor literați ai epocii, au exercitat influență asupra muzicienilor în problema publicării cîntecelor și jocurilor populare.

Parcurgînd galeria autorilor care au avut preocupări folclorice se conturează două categorii. Literați care au scris despre poezie și, declarat sau nu, cîntecul popular, fiind în primul rînd culegători și literați care au emis argumente teoretice, fără să se dovedească și culegători. Prima categorie o reprezintă Alecsandri, Russo, C. Negruzzi [1] (care recurge la exemple, la versuri în asertiunile sale) din a doua, ceilalți scriitori menționați, cărora li se adaugă Cezar Bolliac, Andrei Mureșianu, Nicolae Filimon [2] și alții.

C. Bolliac se situează pe o platformă de principiu atunci cînd se referă la producțiile populare. În *Poezia populară* (1844) nu se întîlnesc descrierile datinilor și nici o prezentare a genurilor populare. C. Bolliac se situează pe o poziție filosofică cu implicații sociale. După ce susține că fiecare popor are „caracterul său, gradul său de simțitate și felul său de gust în arte", sfătuiește să nu se caute acestea în saloanele aristocrației, deoarece aici circulă „...idei vagaboande și bastarde". Caracterul și sensibilitatea unei națiuni trebuie căutată în popor, „în viața săteanului". În poezie, C. Bolliac vede expresia particulară a unei națiuni. Argumentează pe considerentul că „...poezia populară, a cărei melodie, ritm, cantilenă, expresie și idei nu sînt nicidecum profanate..." [3]. În încheierea articolului, C. Bolliac adresează un călduros apel poeților: „Veniți, domnilor poeți! Veniți, toți cîți vă rușinați a lua să desvoltați

---

[1] În această categorie ar putea fi adăugat și Gheorghe Asachi care, într-un articol laconic despre poeziile publicate de Alecsandri: *Poezii populare. Balade cîntece bătrînești adunate de d. V. Alecsandri*, în „Gaseta de Moldavia", XXIV, 1852, nr. 20, p. 77, arată că: „Aceste cîntece răsunînd ca un eho a [1] timpurilor vechi, dau observatorului materie de a putea judeca despre viața și dregerile populare..." Dar motivul scrierii rîndurilor consacrate apariției primei broșuri de poezii populare a lui Alecsandri pare să fi fost acela al revendicării întîietății în culegerea cîntecelor. Arată că în 1822 a adunat cîntece, iar la Viena „renumitul literator sîrb Vuc Ștefanovici Karadžic, care a făcut cunoscut folclorul țării sale încă în 1814—1815, i-a întregit colecția sa cu încă 30 coli manuscrise cîntece românești notate de el cu prilejul unei călătorii în Transilvania, Banat și Țara Românească." Spre regretul lui Asachi și nu numai, cîntecele sale, împreună cu cele dăruite de Karadžic au fost mistuite la Iași de incendiul din 1827. A se vedea: Bistrițeanu, Al. G. *Asachi și folclorul*. În: „Limbă și literatură", București, nr. 1, 1955. După toate datele, atît G. Asachi cît și V. S. Karadžic au notat texte fără melodiile cîntecelor. De altfel, folcloristul sîrb nu a fost muzician, și culegerile sale sînt literare. Pentru edificare: Karadžic, Vuc Ștefanovici. *Sriske narodne pesne*. vol. I—IV, Beograd, Nolit, 1969.

[2] Aportul lui N. Filimon în acest domeniu se manifestă îndeosebi după 1859, fapt pentru care va fi tratat în volumul IV al *Hronicului muzicii românești*.

[3] Bolliac, C., *Opere, vol. II*, Ediție, note și bibliografie de Andrei Rusu. București, ESPLA, 1956, p. 12. Prima oară, „Poezia populară" a fost publicată în „Vestitorul românesc", VIII 1 (1844), nr. 8, p. 29—32.

o temă naţională, ci căutaţi epigrafele dumneavoastră totdeauna aiurea şi niciodată acasă“ [1].

Mobilul care a determinat citarea acestui imbold patriotic lansat de C. Bolliac este nu numai pentru că în mod sigur muzicienii l-au receptat, ci pentru a oferi o contribuţie, o variaţie în plus a temei naţionale : creaţia românească poate fi originală numai prin valorificarea temelor naţionale şi a creaţiei folclorice. Numărul impresionant al luărilor de atitudine în această privinţă precum şi vehemenţa lor demonstrează că se crease un puternic curent de opinie în favoarea plămădirii operelor artistice pe temeiul componentelor naţionale păstrate de istorie şi folclor.

Andrei Mureşianu semnalează bogăţia folclorului românesc printr-o reuşită imagine : „Dacă ar veni un străin şi ar constata îndemînarea ţăranului la poezie, ar putea crede că la noi cîntecele sînt tipărite în mii de exemplare, aflîndu-se la uşa fiecărui ţăran“. Şi el adresează un îndemn la culegerea poeziilor şi cîntecelor pe care însă le analizează, considerîndu-le, ca şi Alecsandri, „o avuţie naţională, care trebuie salvată de perisabilitate“ [2].

La capătul acestor rînduri se cuvine subliniat interesul major pe care scriitorii şi gazetarii l-au acordat muzicii, cîntecului popular. De la semnalarea de principiu a comorilor folclorice şi consideraţiile afective asupra lor, pînă la determinarea sensului artistic, ca şi a clasificării genurilor, se distinge o cale sinuoasă, peste care trece un arc unitar : conştiinţa că aceste producţii reprezintă naţiunea română, spiritualitatea sa şi, în consecinţă, datoria sacră a orişicărui artist, este aceea a cultivării folclorului, atît sub formă de publicare simplă (indiferent dacă se intervine sau nu) şi de valorificare superioară, ca sursă de inspiraţie în lucrări autonome, avînd o structură clasică.

În experienţa folclorică a scriitorilor, muzicienii au avut revelaţia drumului înspre survolarea unor teritorii bogate în resurse naturale, înspre făurirea unei arte sonore, capabilă să ducă pe noi trepte principiile tradiţionale ale cîntecului popular în condiţiile unor metode de prelucrare avansate.

După cum se va vedea în paginile următoare, muzicienii au întocmit colecţii sau au introdus în albume instrumentale melodii româneşti în aranjamente specifice tehnicii unor instrumente, îndeosebi pian, anterior celor mai timpurii studii şi publicaţii de folclor literar. Sub acest

---

[1] *Idem*, p. 13.

[2] Mureşianu, A., ***Românul şi poezia lui.*** În : „Telegraful român“, Sibiu, I, 1853, nr. 41—43. În : *Poezii şi articole.* Ediţie îngrijită şi prefaţată de D. Păcurariu. Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1963, p. 107—171. „...poeziile lor au un ce aşa dulce, nişte simţiri atît de duioase, idei atît de nalte şi notiţe istorice de o aşa mare însemnătate, încît cel ce le cunoaşte, le coprinde şi le preţuieşte după demnitate, trebuie să mărturisească că asemenea poezii populare formează o avere curat naţională, care merită a fi adusă la lumină şi scutită cu orice preţ de periţiune, ca un semn de glorie pentru naţiunea română“.

aspect, muzicienii s-au aflat în avans față de scriitori. Punctul de incidență între muzicieni și scriitori se produce în deceniul al cincilea, cînd se profilează o efervescență în direcția culegerii de poezii și cîntece. După articolele lui Negruzzi și G. Barițiu, muzicienii au putut înțelege mai bine genurile și imperativul culegerilor. După anul 1852, urmîndu-se exemplul lui V. Alecsandri, s-au produs clarificări în privința autenticității și mai ales asupra expresiei estetice a cîntecului popular, ceea ce a putut determina o atitudine mai riguroasă în selectarea melodiilor culese, o exigență sporită în prelucrarea lor sau, într-un alt plan, s-a înțeles că melodiile trebuie transcrise împreună cu versul, și că în culegeri nu sînt avenite aranjamentele armonice. Altfel spus, s-a realizat o mai judicioasă metodă de valorificare exclusiv folclorică, deși încă sîntem departe de momentul disjungerii între prelucrare și culegere.

Sintetizînd cele de mai sus, se poate afirma că scriitorii i-au stimulat pe muzicieni în acțiunea de cercetare și recreere ; i-au ajutat pe muzicieni să-și edifice platforma estetică dominată de postulatul valorificării cîntecului popular și, în general, a creației de inspirație națională, realizabilă prin fructificarea producțiilor folclorice.

MELODII POPULARE ÎN MANUSCRISE ȘI TIPĂRITURI

Muzica populară se bucură de interes și stîrnește admirația muzicienilor. Drept mărturie servesc atît caietele de melodii publicate, cît și manuscrisele păstrate. Scrierea folosită în notarea cîntecelor este cea psaltică tradițională, ca în cazul lui Anton Pann, sau scrierea apuseană. pe note, datorată muzicienilor străini sau români, ca bunăoară François Ruzitski, Ion A. Wachmann, Carol Miculi. Apelînd la un sistem de notație de circulație europeană, caietele de melodii naționale sînt întocmite din dorința prezentării frumuseților inedite ale jocurilor și cîntecelor românești. Tipărirea pieselor folclorice se face sub imboldul unor țeluri politice și artistice. Primul obiectiv îl îndeplinesc nemijlocit cele cinci cîntece luate drept argument în anul 1830 de către bănățeanul Eftimie Murgu „...cum că Românii sînt adevărații strănepoți ai Romanilor“ [1]. Același imperativ patriotic îl servește și colecția lui Henri Ehrlich *Airs nationaux roumains,* tipărită la Viena în 1850, în prefața căreia autorul pledează pentru originalitatea ființei românești.

Vasile Alecsandri [2], care relevă însemnătatea apariției celor patru caiete de arii naționale românești întocmite de Carol Miculi, subliniază cu claritate că albumul servește cu prisosință ideea de unire a celor două principate, prin faptul că melodiile sînt culese de la lăutarii din București și Iași și că broșurile apar într-un moment cînd în țările Europei „chestiunea Orientului“ și „viitorul României“ erau viu discutate.

---

[1] George Breazul, *Patrium Carmen,* op. cit., pag. 285.

[2] Alecsandri, V., *Proză,* București, 1967, Editura pentru literatură, articolul „Melodiile românești“, pag. 367.

Pentru Ion A. Wachmann, mobilul principal al alcătuirii caietelor, aşa cum singur o mărturiseşte în prefaţa de la *L'echo de la Valachie*, este acela de a oferi o colecţie de melodii românești care se disting „...prin originalitatea, bizareria şi farmecul lor". Criteriul artistic prevalează în atenţiunea lui I. A. Wachmann, deşi există şi referirea la cadrul în care toate naţiunile depun eforturi pentru a demonstra contemporanilor particularităţile lor, atît istorice, cît şi artistice. Fără să indice un program al intenţiilor sale, Fr. Ruzitski se îndreaptă înspre prelucrarea şi publicarea melodiilor româneşti din necesitatea resimţită de a se cînta la pian ariile moldave şi valahe, alături de unele melodii greceşti şi turceşti aflate în vogă în jurul anului 1830.

Considerentele farmecului inedit, ale circulaţiei şi originalităţii artistice par să fi fost determinante în alcătuirea colecţiilor. Dar în toate cazurile au existat şi considerente extramuzicale, anumite idei care trebuiau susţinute şi prin muzică, în speţă ideea naţională, ideea cîntării naţionale, strălucit întruchipată în versurile lui Anton Pann : „Cîntă, măi frate Române, pe graiul şi limba ta / Şi lasă cele streine ei de a şi le cînta !"[1] Toate acestea se înscriu pe un alt plan, în magistrala evoluţiei muzicii româneşti, formulată laconic de către H. Ehrlich în prefaţa menţionată : „...Ceea ce fac aici este mai mult o încercare de a introduce muzica naţională a Românilor în lumea muzicală...".

Distingem două direcţii principale în transcrierile de melodii populare : prima, a lui Anton Pann şi Gheorghe Ucenescu, elevul său, care reprezintă stilul muzicii româneşti tradiţionale, e drept, destul de puternic influenţat de curentul oriental. Melodiile au fost notate cu neume psaltice.

A doua direcţie, în notaţie guidonică, a fost reprezentată de compozitorii de formaţie clasică, în stilul muzicii europene. Ei au găsit modalităţile de compromis pentru integrarea structurii muzicii folclorice în cadrul conceptului funcţional major-minor. François Ruzitski, în virtutea lipsei de experienţă în acest domeniu, pare a se plasa între cele două direcţii, deoarece sub aspect melodic influenţele brute orientale sînt masiv grefate pe un suport armonic apusean de o flagrantă discordanţă cu conturul melodic. Succesorii săi, Ehrlich, Wachmann şi alţii, vor fi mai prudenţi, intervenind în linia melodică în detrimentul arabescurilor orientale. Cu toate acestea, Al. Berdescu, în prefaţa primului dintre cele nouă caiete intitulate *Melodii Române*, publicate în 1860 (deci alcătuit în ultimii ani ai perioadei de care se ocupă prezentul volum), critică cu asprime muzicienii ce reprezintă direcţia apuseană în transcrierea şi prelucrarea cîntecelor populare. Argumentaţia lui Berdescu invocă lipsa înţelegerii de către muzicanţii străini a specificului acestor melodii, a originalităţii lor, pentru că la cele mai multe dintre ele lipsesc „cuvenitele măsuri caracteristice şi speciala împărţeală a acestor măsuri". Berdescu mai recurge la argumentul că melodiile româneşti

[1] Pann, Anton. *Heruvico-Kinonicar.* Tom. 1. Cuvînt către cîntători. Cf. Ciobanu Gheorghe. *Anton Pann,* Cîntece de lume. Bucureşti, ESPLA, 1957, p. 59.

„sînt foarte complicate în caracteristicile lor“ [1]. Într-adevăr, muzicanții vizați de Berdescu au atentat la originalitatea arhaică, la specificul oriental, căutînd să-l atenueze pentru a încadra în regulile transcrierii apusene contururile melodice extrem de sinuoase, încărcate, bogat ornamentate. În același timp, acuzațiile sale par insuficient demonstrate și trădează o doză de subiectivitate. Chiar dacă transcrierea muzicienilor de formație apuseană nu e perfectă, ei au contribuit la cunoașterea cîntecelor folclorice, la altoirea lor pe trunchiul zdravăn al muzicii de tip european. Și acest atribut se arată că a fost mai mult decît important.

Manuscrisele și publicațiile de melodii populare scrise în notație psaltică sau apuseană demonstrează mai multe trăsături esențiale pentru procesele care se petrec pe frontul muzical. Mai întîi, psalții nu se îndeletnicesc numai cu muzica religioasă. Îi preocupă și cîntările populare. De aici, extinderea razei de acțiune a scrierii și teoriei muzicii psaltice, așa cum era ea după reforma din 1814, și asupra cîntării populare. Asistăm, în acest fel, la un elocvent proces de extindere a razei de acțiune a sistemului muzicii religioase.

În al doilea rînd, în sfera muzicii populare se interpune și notația guidonică. Ce a însemnat aceasta ? În afara interesului pe care-l suscită creația populară din partea muzicienilor de formație europeană, se mai relevă și tendința lor de a interveni în configurația cîntecelor pentru a le racorda la gustul și normele uzuale ale respectivului sistem sonor. Decurge de aici un lanț de consecințe. Faptul că la un moment dat muzica populară era concomitent racordată la două scrieri muzicale, echivalează cu o dispută încheiată cu triumful scrierii guidonice. Din sfera muzicii populare, scrierea guidonică va trece în sfera muzicii religioase.

Cunoștințele noastre despre melodiile populare din epoca redeșteptării naționale le datorăm, mai presus de orice, manuscriselor și tipăriturilor care au ajuns pînă la noi. Pînă astăzi, nu s-a efectuat o riguroasă și exhaustivă inventariere a cîntecelor și jocurilor notate, deși încercări s-au făcut [2]. De altfel, acest lucru pare temerar, întrucît se descoperă noi manuscrise. Înainte de a trece în revistă, în ordine cronologică, manuscrisele și tipăriturile principale, se impune o precizare [3]. Pe atunci nu se efectuau culegeri în accepțiunea de astăzi a cuvîntului. Ca atare, melodiile populare apar în diferite albume, destinate pianului.

---

[1] Berdescu, Alexandru, *Melodii Române*, Prefața, caietul I, București, 1860.

[2] De această problemă s-au ocupat, în principal : Breazul, George, în amplul și documentatul capitol „Culegerea melodiilor populare“, din *Patrium Carmen*, op. cit., p. 277—470 ; și „Valorificarea artistică a folclorului“ — În : *Pagini din istoria muzicii românești*, op. cit., p. 129—150 ; Burada, T. T., *Un studiu inedit asupra muzicii românești* de... În : „Muzica“, nr. 11, 1962, p. 35—40 ; Ciobanu, Gheorghe : *Culegerea și publicarea folclorului muzical*. În : „Revista de etnografie și folclor“, nr. 6, 1965, p. 549—556.

[3] Efectuarea unei cronologii riguroase și exhaustive a manuscriselor și tipăriturilor care conțin melodii populare rămîne încă un deziderat, atîta vreme cît nu s-a trecut la depistarea sistematică a manuscriselor, îndeosebi în notație psal-

În asemenea albume sau caiete nu se notează textul. Predomină melodiile de joc, cu un caracter instrumental. În manuscrise sau publicații psaltice, cîntecele sînt transcrise împreună cu cuvintele care le însoțesc, dar proveniența acestora nu prezintă garanția autenticității. Unele din ele sînt de origine cultă, notarea lor explicîndu-se prin aceea că se aflau în circulație. Colecțiile cuprinzînd melodii notate cu neume psaltice sînt mai unitare, deoarece oferă cîntece românești, în timp ce unele din albumele pentru pian includ melodii populare alături de piese majoritare ca număr, cu caracter monden, dansant.

Deci, în adevăratul sens al cuvîntului, culegerea melodiilor populare, excepție făcînd manuscrisele și tipăriturile cu caractere psaltice, nu sînt decît antologii de piese gustate în acea epocă. Ele comportă un aranjament armonic, pînă prin 1848 rudimentar, de regulă impropriu contururilor melodice, modale și ritmice. Începînd cu cele patru caiete semnate de H. Ehrlich, I. A. Wachmann, transcrierea cîntecelor și jocurilor țintește o finalitate artistică, încep să se modeleze după caracterul melodiei prelucrate. În totalitate, albumele și caietele de pian intră în categoria de prelucrări, aranjamente, transcripții. Din această cauză, piesele folclorice pot fi, în egală măsură, tratate și aici, ca și în paginile cu referință componistică.

Așadar, unde se găsesc melodii populare, care sînt acestea și ce aspecte stilistice, istorice, comportă ?

Codex moldavus, al cărui autor a rămas anonim, datează din 1824 [1]. Eufrosina Ghica dona Elisabetei Franchini, la 10 august 1824, un voluminos album avînd 152 de pagini cu piese pentru pian care se află în posesia secției muzicale a Bibliotecii Academiei sub cota : Ms. rom. 2663. Indicația referitoare la cadoul menționat, făcută pe coperta interioară a albumului, are darul să clarifice unele necunoscute, pledînd totodată pentru considerația de care se bucura muzica de factură europeană în mediul societății acelei epoci. Astfel, proprietara, alcătuitoarea sau beneficiara manuscrisului a fost romînca Eufrosina Ghica. L-a dăruit, ceea ce însemna că nu era străină de conținutul albumului, probabil era ea însăși o bună pianistă. Opțiunea pentru colecția muzicală prilejuită de ocazia cadoului înseamnă de fapt o opțiune culturală, care denotă largul interes pentru muzica de pian, pentru formarea gustului estetic. Data cînd a avut loc oferta cadoului, 10 august 1824, indică faptul că repertoriul inclus în paginile albumului circula în acea vreme, ba chiar anterior datei menționate. Iată așadar constituite primele elemente care, dublate de altele ce se vor lăsa observate sau se vor putea deduce, aduc prețioase date asupra muzicii acelei epoci.

Valoarea documentară a manuscrisului se explică prin numărul neobișnuit de mare al pieselor pe care le cuprinde — 170, dispuse

---

tică și la transcrierea lor. Conștienți de dificultățile generate de încercarea schițării istoricului culegerilor, vom căuta să prezentăm numai manuscrisele mai importante, care conțin un număr mare de piese.

[1] Cosma, Octavian, *Codex moldovenesc din 1824.* In : „Muzica", București, nr. 5, 1972, p. 12—15.



Pagină din manuscrisul românesc 2663 din 1824, păstrat la cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române.

într-o anumită diversitate. Din acest considerent, manuscrisul poate fi luat drept ceea ce în realitate este, un autentic *Codex moldovenesc* de muzică instrumentală. De ce moldovenesc ? Pentru că provine din Moldova, a aparţinut Eufrosinei Ghica, o reprezentantă a familiei Ghiculeştilor, care a promovat cultura europeană, respectiv franceză şi, în sfîrşit, însumează 18 arii, cîntece şi melodii de dans moldoveneşti, ceea ce pentru anul încifrat pe o pagină anterioară înseamnă mult. Să nu omitem din vedere că pînă astăzi identificăm relativ puţine documente muzicale concludente asupra acelei perioade. Datorită neobositei pasiuni şi consecventelor investigaţii depuse de către muzicologul George Breazul [1] sîntem în măsură să apreciem deosebita însemnătate a *Codexului moldovenesc*, pe care distinsul muzicolog se pare că nu l-a cunoscut, şi să-l plasăm în ierarhia cronologică a colecţiilor muzicale de epocă. Astfel, *Codexul moldovenesc* este cea mai bogată culegere cu aranjamente de melodii populare româneşti şi piese de salon, situîndu-se cu un deceniu

---

[1] Breazul, George, *Patrium Carmen*. op. cit. ; *La bicentenarul naşterii lui Mozart*. Bucureşti, Uniunea Compozitorilor, 1957, p. 11—27 ; „Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre", în : *Pagini din istoria muzicii româneşti*, op. cit., p. 179.

înaintea caietului lui François Ruzitski, şi cu mai mult de două decenii înainte de publicaţiile lui C. Steleanu, H. Ehrlich, I. A. Wachmann, C. Miculi. Îl precede compoziţia lui B. Romberg, *Capriccio pour violoncelle sur des airs moldaves et valaches* (1806), cele cîteva melodii publicate în 1814 şi 1822 în revista muzicală germană, „Allgemeine Musikalische Zeitung" şi, în sfîrşit, manuscrisele din 1819, alcătuite la Bucureşti, *Aufvergsgründe der praktischen Tonkunst besonders auch zum Clavier oder Fortepiano,* şi piesele din albumul *Gramatica lui Comitas.*

Codex moldovenesc cuprinde peste 170 de compoziţii clasice, miniaturi instrumentale de salon, cîntece vocale transcrise instrumental şi melodii populare aranjate pentru pian. Din această categorie se găsesc 4 poloneze, 1 krakoviak, 2 kosak, 3 ruse [1], 2 „Bogdanika", un dans englez „apellé la Synagogue", o arie grecească, 4 ländlere şi 18 melodii moldoveneşti. Ponderea pieselor moldoveneşti este superioară mazurcilor şi cadrilurilor, dacă le-am considera de factură eminamente poloneză şi nu dansuri europenizate. Prin urmare, avem un argument în plus al apartenenţei *Codexului.* Pianişti posesori ai albumului manifestau o puternică înclinaţie spre melodiile moldoveneşti, ceea ce, să recunoaştem, constituia un indiciu pozitiv, care pleda pentru racordarea curentului muzical european la cadrele muzicale autohtone. De asemenea, se constată o accentuată preferinţă spre dansuri europene, în special poloneze şi ruse. Melodiile orientale sînt reprezentate doar printr-o arie grecească. O curiozitate, melodia dansului „Kosak" are unele inflexiuni care, într-o interpretare mai liberă, justifică asociaţia cu *Cîntecul de 1 Mai* al lui Ciprian Porumbescu :



Factura pieselor este armonică, o monodie brodată pe un acompaniament armonic stereotip, pasiv, un fel de pedală, ca spre exemplu : „Moldav", nr. 67.



Melodiile moldoveneşti, cîntece şi dansuri, ca de altfel întregul codex, vădesc, pe un plan mai restrîns, stiluri eterogene, trădînd slabe influenţe orientale, pe de o parte, iar pe de altă parte, atribuirea struc-

[1] Între melodiile ruseşti figurează şi cunoscuta „Plecînd cazacul peste Dunăre" (Ehav kozak za Dunai), sesizată de G. Breazul în alte variante. Vezi : *Date noi cu privire la relaţiile muzicale româno-ruse.* În : „Muzica", Bucureşti, An. X, nr. 11, 1960, p. 32.

turilor și arabescurilor cîntecelor germane și franceze, precum și inflexiuni de romanță. Poate nu este întîmplător faptul că unele melodii sînt explicitate prin „moldave“, altele prin „moldowisch“. Melodiile moldovenești vădesc numeroase formule melodice și structuri ritmice caracteristice, cadențe, moduri care probează fără echivoc amprenta românească. Astfel, spre a ne referi doar la aspectul modal, remarcăm structuri ca *re* minor cu treptele 3 și 7 urcate, *do* major cu treapta 6 coborîtă sau 4 urcată, *si* minor cu treapta 6 urcată. Pentru ilustrare, „Moldav“ nr. 52.



Melodiile românești din *Codexul moldovenesc* demonstrează din plin procesul eliberării muzicii noastre de tarele stilului oriental. Aceasta rezultă din comparația a două melodii din *Codex moldovenesc* cu melodiile similare din caietul *42 cîntece și dansuri moldovenești, valahe, grecești și turcești* de François Ruzitski.

Iată, spre exemplu, „Moldav“ din Codexul 2663 și nr. 34, neintitulat, din volumul lui Ruzitski :

a)



b)



Remarcînd simplitatea melodiei în *Codex* și desișul formulelor melodice la Ruzitski, s-ar putea crede că între ele, distanța de 10 ani ar trebui privită invers, adică prin stil, Ruzitski s-ar părea că precede *Codexul.* Într-adevăr, cu cît se înaintează în secolul trecut, se constată o accentuare a operei de purificare a structurii muzicii românești în detrimentul curentului muzicii orientale. Întrucît menționata dată de 10 august 1824 e scrisă de cel care a copiat piesele muzicale, înclinăm să credem că Ruzistki a fost un purist sau chiar un exotic, urmărind să prezinte melodii cît mai înflorate cu putință. O altă variantă ar fi că Ruzitski a cules melodiile românești de la lăutari subjugați de mirajul stilului românesc oriental. În timp ce alcătuitorul *Codexului moldovenesc* a intrat în posesia melodiilor prin intermediul unor cercuri care dezavuau stilul lăutăresc, îndreptîndu-se spre zona folclorică pură a satelor necontaminate. Există și o altă alternativă : autorul transcrierilor din *Codex moldovenesc* a beneficiat de o sursă în care acțiunea de stilizare, de curățare a melodiiilor avusese deja loc. Nu este exclusă nici eventualitatea ca însuși autorul *Codexului* să fi operat înlăturarea arhaismelor orientale, conducîndu-se după regulile și stilul muzicii europene. Paradoxal, asemenea operație a avut loc anterior lui Ruzitski. Ar fi plauzibil

ca melodii, aşa cum apar notate în *Codex,* să se fi aflat în circulaţie. După cum nu poate fi exclusă nici alternativa ca însuşi conducătorul fanfarei ieşene să fi cunoscut *Codexul moldav* şi să se fi folosit de unele din piesele sale. Dacă s-ar extinde comparaţia, s-ar putea deduce şi alte trăsături importante pentru înţelegerea proceselor de înnoire muzicală, petrecute la noi în urmă cu 150 de ani.

Codexul moldovenesc din 1824 ocupă, prin materialul său, un loc important în ierarhia valorică şi documentară a manuscriselor şi tipăriturilor care oferă date muzicale despre fenomenul artei sonore petrecut în ţările româneşti în epoca redeşteptării muzicale.

Din 1830 se cunosc trei volume care conţin melodii. Eftimie Murgu, în lucrarea deja citată, publică „3 dansuri româneşti" şi „2 arii păstoreşti", aranjate pentru pian. Melodiile pe care E. Murgu le-a socotit reprezentative sînt diatonice, avînd unele inflexiuni modale. Dansurile, primul şi al treilea, se constituie prin colaje, alăturîndu-se trei idei muzicale, jucăuşe, în fraze simetrice. Legănarea ritmico-melodică conduce fantezia înspre cele mai caracteristice jocuri româneşti transilvănene. Iată motivele primului dans :



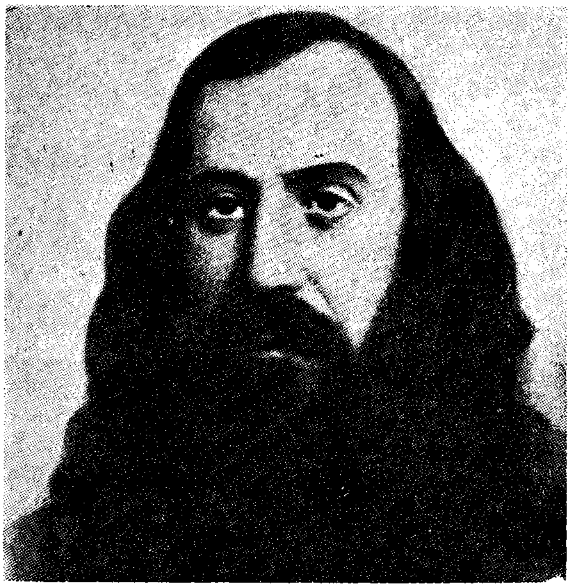
Al treilea dans impune ritmul punctat.



În melodiile păstorești domină elementul liric, chiar și atunci cînd giusto-ul este pregnant.



Se remarcă absența formulelor melodice cu iz oriental, a inflexiunilor cromatice, creatoare ale unei permanente fluctuații și arabescuri. Într-un anumit fel, melodiile care i-au reținut atenția lui E. Murgu degajă o seninătate rustică, apolinică.



Eftimie Murgu.

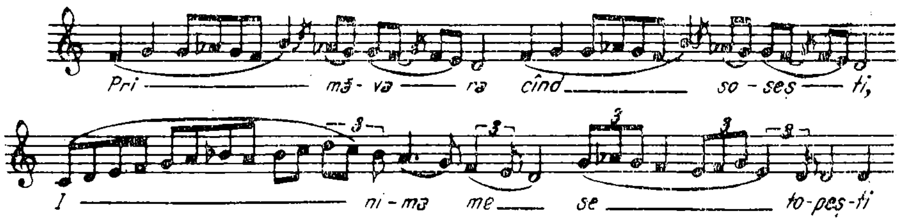
Patru cîntece vocale românești sînt inserate în ms. 370 din biblioteca Academiei R.S.R., în „*Carte numită Evterpe,* cuprinzînd o culegere din cele mai noi și mai dulci melodii, cu adăugarea la sfîrșit a cîtorva cîntece bizantine pe melodia turcească și europeană“ [1].

---

[1] Ciobanu, Gheorghe, *Cîntece românești inedite de la începutul secolului XIX.* București, 1957, ex. dactilografiat, biblioteca Uniunii compozitorilor din RSR, Traducerea titlului aparține lui Gh. Ciobanu, care mai arată că în ms. 218 din biblioteca Academiei R.S.R., figurează alte două melodii românești.

Manuscrisul conține 87 de cîntece turcești și 13 cîntece grecești, în prima parte, iar în a doua, 43 de cîntece grecești, 5 cîntece turcești, *4 melodii valahe* și încă 2 turcești. Așadar, un manuscris de cîntări orientale care oferă o mărturie a materialului muzical aflat în circulație imediat după 1830. Cele patru melodii vocale românești sînt : „Primăvara cînd sosește", un cîntec fără text, „Puiculița mea iubită" și „Ziua, ceasul despărțirii". Importanța lor este deosebită, deoarece constituie unele dintre cele mai vechi cîntece lăutărești, notate în forma în care se cîntau, melodie și vers.

Gheorghe Ciobanu consideră melodia a doua ca fiind orientală, iar a patra, în stil european, intrate în repertoriul lăutarilor români. Mai autentice apar primul și al treilea cîntec, deși nici din acestea nu lipsesc figurațiile melodice orientale. Prezentăm primul cîntec, a cărui notație se datorează lui Vasile Vizantios [1].



Al treilea volum este tot o carte grecească din 1830, la sfîrșitul căreia Pană C. Brănescu inserează 29 de cîntece, unul avînd și melodie, și anume „Timigali Simfora", de fapt un cîntec grec cu versuri românești, adeseori întîlnit în manuscrisele acelei epoci [2]. Pană C. Brănescu, într-o notă, recunoaște că a introdus cîntecele românești („hori și altele"), ca să „se găsească în ritm". Exemplul pe care-l urmează, după cum o declară singur, este acela al lui A. Pann. Evident, adăogirile lui Brănescu datează după ce autorul „Povestei vorbei" s-a impus prin culegerile sale.

COLECȚIA LUI FRANÇOIS RUZITSKI

Lui François Ruzitski [3], istoria muzicii românești îi datorează nu numai o contribuție substanțială în introducerea muzicii profesioniste

---

[1] Transcris de Gheorghe Ciobanu.

[2] Breazul, G., *Patrium Carmen*, op. cit., p. 331—333. Cartea se află în colecția G. Breazul, la biblioteca Uniunii compozitorilor.

[3] Scrierea corectă a numelui acestui muzician a suferit numeroase oscilații. Pe coperta volumului tipărit la Iași apare François Rouschitzki. C. Negruzzi, în „Dacia literară", Tom. I, martie-aprilie 1840, p. 133, scrie Rujițchi. În Supliment

prin acţiunea de instituire a fanfarelor moldovene, ci şi notarea în versiune de pian a unor melodii româneşti, care au văzut lumina tiparului la începutul anului 1834. Titlul : *Muzică orientală 42 cîntece şi dansuri moldoveneşti, valahe, greceşti şi turceşti, traduse, aranjate şi dedicate Excelenţei sale Domnului Kisseleff*... de François Rouschitzki, publicat în Litotipografia l'Abeille din Iaşi [1]. În mod declarat, Ruzitski include cîntecele colecţiei în sfera muzicii orientale, probabil raportînd-o în acest fel muzicii cunoscută în ţările occidentale. Într-adevăr, caracterul melodic şi modal al pieselor comportă o atmosferă orientală. Privită în contextul altor publicaţii şi manuscrise, colecţia lui Ruzitski are o puternică tentă coloristică, aducînd melodii de o puternică rezonanţă orientală.

Izvorul de informaţie al lui Ruzitski a fost, fără îndoială, muzica de circulaţie în cartierele ieşene, lăutarii, dascălii şi instrumentiştii greco-turci, care se mai puteau auzi pe ici şi colo în anul venirii muzicianului austriac în capitala Moldovei. Într-un anumit fel, se poate susţine că gustul muzical al epocii se reflectă întocmai, pînă şi ponderea cîntecelor şi jocurilor româneşti faţă de cele turceşti şi greceşti. Se poate presupune că circulau şi cîntece franceze, germane, italiene, ruse, dar Ruzitski le-a ignorat, atenţia fiindu-i concentrată doar asupra muzicii orientale, care reprezenta ceva inedit pentru el, un fel de exotism sonor care aduce un coeficient de noutate. Autorul a fost zgîrcit cu informaţiile, nu precizează niciodată informatorul. Totuşi titlurile sînt edificatoare pentru repertoriul abordat.

Deşi pe copertă scrie „42 cîntece şi dansuri", în realitate sînt 40 de cîntece — 36 româneşti, 2 greceşti şi 2 turceşti (între care o sonată sau pestref). Dintre acestea, 24 sînt cîntece — 20 avînd indicată denumirea, iar 4 nu — şi 12 dansuri.

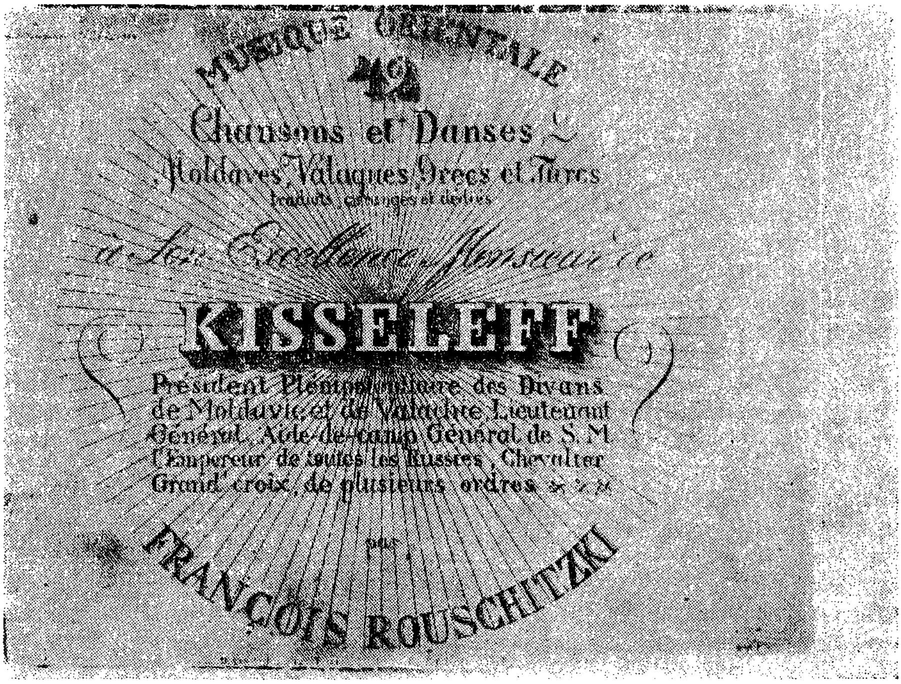
Cît priveşte cîntecele moldoveneşti şi valahe, este imposibil de stabilit o divizare a lor, deoarece din punct de vedere stilistic nu există temei pentru aşa ceva, iar Ruzitski doar în trei cazuri specifică „valah",

---

Muzical la „Dacia literară", autorul fiind F. G. Rouschinski. G. Breazul. În *Patrium Carmen*, p. 345, îi transcrie numele păstrînd varianta franceză de pe coperta volumului de cîntece populare, adică Rusitschi. Viorel Cosma, în *Lexiconul muzicienilor români* — compozitori şi muzicologi, Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 388, scrie Ruszitski Franz, apoi Rouschinski, Rujinski şi Rujiţki. Vom folosi Ruzitski, deoarece astfel apare grafia numelui familiei sale, a tatălui şi a fraţilor săi.

[1] *Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, traduits, arrangés et dédiés à son Excellence Monsieur de Kisseleff plenipotentiaire des divans de Moldavie et la Valachie, lieutenant général, aide-de-camp. général de S. M. l'empereur de toutes les Russies, Chevalier Grand Croix de plusieurs ordres etc., par François Rouschitzki, publié dans la lithographie de l'Abeille à Jassy à 1834*". Se cunosc doar două exemplare din această lucrare. Una se află în Bucureşti, la Biblioteca Uniunii compozitorilor, fondul George Breazul, provenind din colecţia lui T. T. Burada, şi altul la Leningrad, la Arhivele centrale ale statului, fond 958, I, nr. 851.

în timp ce în nouăsprezece, „moldave". Patrusprezece melodii poartă titlu, dar nu şi precizarea provenienţei zonale. Înfăţişîndu-le sub formă de piese menite a fi executate la pian, aranjamentele au comportat anumite modificări. S-a renunţat la textele cîntecelor. Acest fenomen se va întîlni ca normă obişnuită. Ruzitski intervine activ atunci cînd transformă melodii vocale în melodii instrumentale cu acompaniament. El nu se atinge de profilul modal. Dimpotrivă, se pare că-l accentuează, pentru a conferi pieselor ambianţă mai colorată. În conformitate cu



Foaia de titlu a colecţiei lui Fr. Ruzitski (Rouschitzski), publicată la Iaşi în 1834.

structura lăutărească a melodiilor de circulaţie, intervine asupra conductorilor vocali, adăugîndu-le se pare de mai multe ori diferite formule sinuoase — spre a le conferi o mai mare pregnanţă orientală — şi broderii luxuriante. Aceasta se petrece întotdeauna la vocea superioară, care expune tema, în timp ce restul vocilor au o desfăşurare statică, pasivă, fiind reduse la susţinerea unui primitiv fundal armonic, care de cele mai multe ori face o mezalianţă cu linia superioară. Dacă am respecta cu stricteţe sensul precizării autorului : „aranjate", atunci ar trebui să clasăm volumul lui Ruzitski şi să-l tratăm la capitolul creaţiei. Luînd în consideraţie însă discordanţa dintre melodie şi acompaniament, ceea ce face ca prima să aibă o anumită autonomie, volumul se poate

interpreta ca o culegere de melodii populare, ca o antologie, mai ales că provin dintr-o epocă nu prea generoasă cu transcrierile de melodii.

Ce material muzical românesc conține volumul lui Fr. Ruzitski ? În general, se constată prezența muzicii orășenești. Autorul a sesizat diferența dintre muzica lăutărească a moldovenilor și romanța pe care nu a reperat-o. Este însă adevărat că introduce și o melodie de factură nouă, vădit supusă modei muzicii europene. Avem în vedere „Haideți frați să trăim bine", deasupra căruia Ruzitski indică „Cîntec moldovenesc modern". Și „Cîntecul lui Bujor tîlhar" (haiducul) evidențiază o factură mai degajată de liantul melismatic. Că muzica lăutărească domină întocmirea lui Ruzitski o demonstrează și includerea cîntecului „Arde-mă, frige-mă". De altfel, înseși titlurile cîntecelor pot fi concludente pentru nivelul tematic și stilistic al colecției, aducînd numeroase tangențe cu poezia anacreontică, sentimentală, scoasă din arsenalul lingvistic al orășenilor : „Dorul tău mă prăpădește", „Ajungă-ți, puiule", „Lună, lună mult ești plină", „Dincă, Dincă, pui de curcă", „Iată floarea vieții mele", „Mă sfîrșesc, amar mă doare", „Soarta mea ticăloasă", „Suflet alt n-are"..., „Vezi nemilostivă, vezi", „Dacă strig cine mă aude", „Cumetriță dragă", „Cînd gîndeam să trăiesc bine", „Sau ai socotit vreodată", „Vecinică, vecinică", „Toată lumea cu noroc, numai eu ard în foc", „Supt o poală de dugheană" (?), „Apoi, zici că nu se poate". Ambianța lirică, dragostea neîmpărtășită, suferința iubirii nerealizate, despărțirea sînt variațiile pe aceeași idee fundamentală : amorul, văzut printr-o prismă jeluitoare, de suferință și vagă nădejde. Este lumea păturilor orășenești de jos, lumea tîrgoveților, a meseriașilor, aflată în ofensivă social-economică. Contingența tematicii acestor cîntece cu creația lui C. Conachi și I. Văcărescu nu pare îndoielnică.

Problema modelelor pe care Fr. Ruzitski le-a avut cînd s-a decis să adune mai multe melodii românești, să le aranjeze și să le tipărească, nu a fost niciodată abordată. Se poate bănui că a cunoscut la Viena încercări similare făcute în alte țări. Nu-i exclus ca în mediul ieșean să i se fi sugerat ideea, întrucît odraslele boierilor care luau lecții de pian solicitau piese folclorice. Acest fapt transpare din scrisorile lui M. Kogălniceanu adresate surorilor sale, în care vorbește în mod direct de cîntecele populare aranjate pentru pian care circulau în saloanele epocii. Deși nu putem demonstra cu documente, admitem ca Gheorghe Asachi să fi exercitat o influență asupra lui Ruzitski în notarea melodiilor populare. În orice caz, Asachi l-a sprijinit să-și multiplice colecția în tipografia „Albina".

Pentru înțelegerea tipului de melodie și prelucrare caracteristic lui Ruzitski recurgem la prima piesă : „Dorul tău mă prăpădește", care are o arhitectură clasică — două perioade cu particularitatea că ambele se încheie pe tonică, avînd în ultimele măsuri o formulă melodică descendentă, cu un profil cromatic pronunțat. În cea de a doua cadență se deslușesc influențe ale muzicii occidentale. Primul period are trei măsuri în plus, ceea ce, pe ansamblu, înseamnă : 19 (16+3) + 16. Tema are un motiv pregnant, cu sincopă și triolete, înfățișînd un mers bogat în figurații pe parcursul unei octave descendente. Se remarcă o riguroasă

dezvoltare variaţională a motivului iniţial. În secţiunea secundă a periodului al doilea, motivul revine, conferind cîntecului moldovenesc o structură ternară. Armonizarea se reduce la tonică şi, rar, dominantă. Profilul melodic are însă o anumită flexibilitate prin coborîrea treptei a



Iancu Văcărescu.

şaptea, ridicarea subdominantei, coborîrea treptei a şasea şi chiar a treptei a treia. Se obţine astfel un mod cromatic de *re*. Desenul melodic păstrează încă puternice inflexiuni orientale.





Bogăția formulelor melodice care impun un oarecare desiș se conturează în numeroase alte cîntece. Spre deosebire de acestea, profilul tematic în dansuri apare ceva mai sobru. Dar și aici se remarcă o anumită stufozitate ornamentală-ritmică, dar, finalmente, efectul sonor pare mai eficient. Pentru exemplificare, „Dans de la munte", a cărui structură este ternară, fără repriză, în lanț, abc (8+8+8+1) [1].

[1] Dansurile sînt după cum urmează : șase dansuri moldovenești declarate, între care dansul păstorilor moldoveni, „Arde-mă, frige-mă", și „Elenuța de la Piatra", două dnsuri valahe, un dans de la munte și trei dansuri neintitulate.



Dacă se urmăreşte ponderea formulelor melodice de rezonanţă turco-orientală se constată masiva lor prezenţă. O comparaţie între piesele româneşti şi cele turceşti în special poate oferi probe concludente. Vom remarca totodată că renumita formulă melodică descendentă întîlnită în piesele lui D. Cantemir circula în Moldova, fiind parte constitutivă a unor cîntece, ca bunăoară : „Dacă strig cine mă aude ?" Uneori se găsesc alăturate elemente tematice de factură armonică, deci europeană, alături de pasaje figurative cu puternice sonorităţi cromatice. Şi aceasta se întîmplă pe parcursul a numai patru măsuri, ca în „Cîntec moldovenesc".



Devine evident în acest fel că procesul infiltrării curentului european era destul de avansat, dar și că în multe cîntece românești coexistau, în vremea lui Ruzitski, într-o manieră eteroclită, procedee europene și orientale.



Cîntec moldovenesc din colecția lui Ruzitski.

Un alt exemplu indică puternica influență exercitată asupra cîntecelor lăutărești de către sistemul muzicii europene. În colecție figurează două cîntece moldovene, din care cităm aici „Haideți frați să trăim bine". Configurația melodică are în acest caz o desfășurare atît de comună principiilor muzicii europene, încît inflexiunile populare sînt trecute pe un plan secundar.





Latura cea mai interesantă a cîntecelor din colecţia lui Ruzitski pare să fie structura modală. Formaţia de muzician european nu l-a determinat pe Ruzitski să elimine inflexiunile orientale sau să le estompeze. Dimpotrivă, le-a scos în evidenţă, în ciuda unui acompaniament eminamente armonic. Cîntecele lui Ruzitski prezintă un dualism pronunţat între cromatismul liniilor melodice şi diatonismul acompaniamentului. Fiecare cîntec are o tonalitate uşor de sesizat. În liantul ei se conturează un curs melodic de cele mai multe ori cromatic. Tonalităţile preferate : *sol* major şi *sol* minor, *re* minor, *do* major şi *do* minor, *la* minor, *mi* minor, *fa* minor, *si bemol* major, *mi bemol* major şi *fa diez* minor. Cele mai frecvente sînt tonalităţile *sol* şi *re*. Există o mare bogăţie cromatică în cadrele tonalităţilor impuse de Ruzitski. Numai un cîntec este în *sol* major, fără oscilări. Întotdeauna se discern cu uşurinţă pilonii tonali. Notele treptelor principale sînt de obicei neafectate de alteraţiile cromatice. Totuşi, în piesa nr. 18 se formează o scară de şase sunete, dominanta fiind coborîtă. Alterarea descendentă a treptei a cincea mai apare şi în alte piese, alături de alterarea altor trepte. Modulaţia major-minor se întlîneşte o singură dată, în rest cîntecele au stabilitate tonală. Minorul, armonic şi natural, este prezent adeseori ; ceva mai rar este modul frigic. Frecvente sînt tonalităţi minore cu treapta IV ridicată. O singură dată apare modul lidic. Mobilitatea treptelor este atît de caracteristică, încît anevoie se poate stabili modul cromatic în care este transcris un cîntec. Adeseori se întîlneşte modul cromatic hisar, glasul VI cu secunde mărite între treptele III—IV şi VII—VIII. De cele mai multe ori avem de-a face cu moduri mixte, unde tetracordul inferior nu coindice cu tetracordul superior.

Fără a întreprinde o analiză modală riguroasă, simţim nevoia sublinierii cîtorva aspecte particulare. Se întîlnesc moduri neobişnuite ca : *re* cu treptele III mobilă, IV urcată, VI urcată şi VII coborîtă ; *sol* major cu treapta II urcată şi VII coborîtă ; *sol* major cu treapta III urcată şi coborîtă, treptele IV şi VI urcate ; *sol* cu treapta III fluctuantă, cu IV coborîtă şi VI urcată ; *la* minor natural cu treapta V coborîtă şi VI urcată ; *sol* cu treptele II, VI şi VII coborîte ; *do* minor cu treapta IV urcată iar VII coborîtă ; *do* major cu treptele IV şi V urcate ; *mi* cu treapta II coborîtă, III urcată, V coborîtă şi VI urcată. Evident, alteraţiile melodice menţionate sînt pasagere, de cele mai multe ori avînd rolul de a colora configuraţia piesei respective. Din punct de vedere modal, cîntecele şi dansurile publicate de Ruzitski sînt cele mai apropiate de sfera modală orientală, chiar şi comparativ cu melodiile notate de Anton Pann. Valoarea documentară a colecţiei sporeşte sub acest aspect, deoarece oferă o lume sonoră aparte, probabil unică în felul ei, deoarece Ruzitski nu a evitat alteraţiile cromatice şi înfloriturile melodice. Într-adevăr, după cum se va putea vedea, nici un muzician nu a păstrat pentru muzica românească asemenea inflexiuni cromatice ca Ruzitski.

De remarcat că ritmica şi metrica la Ruzitski sînt reduse la formule a căror repetare devine obsesivă. Predomină măsura 2/4, rare sînt cele de 4/4. Măsurile ternare apar în două rînduri : 3/8 şi 6/8, în „Dansul păstorilor moldoveni", care însă nu are caracter de horă datorită indicaţiei de tempo, „presto". În schimb, în piesa nr. 11, „poco andante", deşi metrul este binar, trioletele şi tempoul lent creează în primele două măsuri legănarea atît de caracteristică horei.



Aşadar, Ruzitski, ca şi alţi muzicieni contemporani, nu sesizase încă adevăratul metru al dansului naţional care, ceva mai tîrziu, va fi considerat drept unul dintre cele mai tipice forme de manifestare a coregrafiei româneşti.

O baladă valahă *(Wallachian Balad)* publică la Londra Michael J. Quin în lucrarea *A steam voyage down the Danube* (1835)[1].

Cîteva irmoase vesele ce se cîntă la masă este titlul de pe prima pagină a unui manuscris de cîntări vocale aflat în Biblioteca Academiei

[1] Londra, Ed. Bentley. După Breazul, G., *Patrium Carmen*, op. cit., p. 346.

R.S.R. din București, cu nr. 3244 [1]. În paginile sale au fost inserate patruzeci cîntece, dintre care trei numai versurile ; trei cîntece au versuri în limba greacă. În acest fel, manuscrisul conține 34 de cîntece de epocă, al căror transcriitor nu este menționat. O singură dată, la cîntecul nr. 22 — „M-am rănit făr' de nădejde" — apare numele dascălului Axinte Roșculescu, căruia i se spunea și Bocșa. Să fie acesta alcătuitorul manuscrisului ? Spre deosebire de volumele anterioare, de data aceasta este un manuscris cuprinzînd doar cîntecul propriu-zis, adică partida vocală, muzică și text, în notație psaltică, fără acompaniament instrumental. Din conținutul său, se deduce că provine din Moldova și că ar fi fost scris în perioada 1834—1837. În tot cazul, multe cîntece sînt databile între 1821—1837. Anii dați ca probabili pentru întocmirea manuscrisului coincid cu anii funcționării lui A. Roșculescu în calitate de protopsalt la Biserica Sf. Spiridon din Iași. În acest fel apare posibilă atribuirea paternității colecției lui A. Roșculescu. La aceasta se mai adaugă și stilul muzicii psaltice care emană din multe cîntece. De altfel, însăși notarea melodiilor conduce către un dascăl cunoscător al sistemului de notație, bun transcriitor. Înseși glasurile în care au fost încadrate melodiile, glasurile muzicii psaltice, trădează profesiunea autorului, ca de altfel și folosirea în titlu a cuvîntului „irmos". Un alt argument care pledează pentru ideea că autorul era un om instruit, inițiat în lirica epocii, o demonstrează versurile, axate în marea lor majoritate pe tematica erotică, dispusă într-o bogată gamă de trăiri, de la senzualitatea idilică la dramatismul amintirii iubitei răpuse de moarte timpurie — autorul celor mai numeroase poezii fiind Costache Conachi. În afara versurilor de dragoste se află și două cîntece cu tematică patriotică, cel mai izbutit fiind „Dintr-a patriei dulci sînuri" (nr. 2) de C. Conachi, muzica atribuindu-se lui Veniamin Costache [2].

Fiind vorba de cîntece scrise pe versuri erotice, se subînțelege că nu poate fi vorba de o creație muzicală populară, ci cvasiprofesionistă, autorii, nefiind precizați, au intrat în anonimat și, odată cu ei, producțiile lor. Iar faptul că melodiile acestea au fost notate demonstrează o anumită îndepărtare de la stadiul oralității, deoarece culegerea nu a fost făcută cu scop documentar, ci pentru a servi dascălilor să le cînte în anumite împrejurări. Or, acestea se iveau frecvent, îndrăgostiții, și nu numai ei, apelau la dascăli pentru a-i însoți la serenade, la petreceri, la mese așa cum dezvăluie titlul. Cîntecele orășenești incluse în manuscris au o deosebită savoare melodică de rezonanță psaltică, păstrînd numeroase inflexiuni de inspirație populară. Tocmai la acest capitol se întîmpină dificultăți insurmontabile. În mod cert melodiile s-au bucurat de

---

1 Barbu-Bucur, S., *Cîntece românești de la începutul secolului trecut*. Ex. dactilografiat. București, 1971. Biblioteca Uniunii compozitorilor din R.S.R. Informațiile despre Ms. 3244 le datorăm în principal acestui studiu. G. Breazul dă un facsimil din acest manuscris în *Patrium Carmen*, op. cit., p. 331, pe care-l denumește „Brezeaua".

2 Barbu-Bucur, S., *Un cîntec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut*. În : „Muzica", București, 1967, nr. 4, p. 25—28.

mare circulaţie, mărturie fiind existenţa unora din ele în alte colecţii, inclusiv la Ruzitski, Anton Pann şi D. Vulpian mai tîrziu. Este greu de admis că au fost preluate fără să aibă aderenţe folclorice iniţiale şi

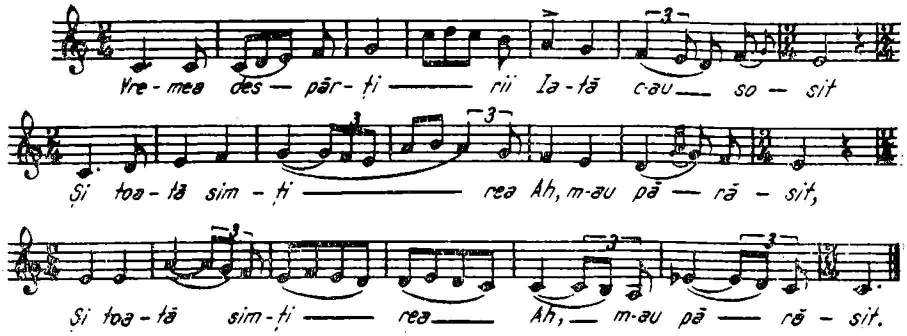


Costache Conachi — autorul unor versuri care au avut o largă circulaţie în cîntecele epocii.

nu invers, adică au devenit populare datorită circulaţiei. Lăsînd în seama folcloriştilor ultimul cuvînt în această privinţă, credem oportun să arătăm care anume cîntece româneşti, cu muzică, figurează în manuscris: „Într-o zi de dimineaţă", „Dintr-a patriei dulci sînuri", „Am lăsat lumea şi slava", „O inimă ce suspină", „Oare cine au lăsat", „Vremea despărţirii", „Ale firii daruri toate", „Taci, privighetoare", „Toată ziua te privesc", „Abia ani şaptesprezece", „Putere ai şi stăpîn eşti", „Iată vremea ne desparte", „Din sînul maicii mele", „Înger cu păr galben", „Ticălos stăpîn", „Mor, mor, puiule mor", „Moarte, moarte ce nu vii", „Nu mă pedepsi, stăpînă", „M-am rănit făr' de nădejde", „La-al tău piept cel delicat", „Mi s-au dus paligeria", „Faretra" (?), „Amorul cu foc aprinde", „Ochişori frumoşi", „Zori de ziuă se revarsă", „Viaţa mea la moarte merge", „Ziua, ceasul despărţirii", „Tu eşti cea ce-mi tulburi

mintea", „Viață bună vreodată", „Ah, noroc, noroace", „Haină-mi ești la toate", „De-acum nădejdile toate", „Simte soro, nu-i a glumă", „Piatră de-ai fi te-ai preface" [1].

Stilul melodiilor, deși dominat de maniera cîntării psaltice, este eteroclit, vădind, prin inflexiuni și formule cadențiale, procesul modernizării la care era supusă muzica orășenească. Dintre numeroasele trăsături care s-ar putea remarca analizîndu-le, semnalăm două. În cîntul „Vremea despărțirii [2] se impune limpezimea diatonică, dezvăluind o liniște interioară nobilă.



La polul opus se află melodia cîntecului „Moarte, moarte, ce nu vii" [2], cu inflexiuni orientale, exprimînd o stare de neliniște, de gravă depresiune.



[1] Ciobanu, Gheorghe, în *Barbu Lăutarul*, în : „Revista de folclor", București, an III, 1958, nr. 4, transcrie șase melodii : „Într-o zi de dimineață", „Am lăsat lumea și slava", „Moarte moarte ce nu vii", „Nu mă pedepsi, stăpînă", „Zori de ziuă se revarsă" și „Ziua, ceasul despărțirii".

[2] Transcris de Sebastian Barbu-Bucur.

Cîntecul „Din sînul maicii mele" nu are nimic comun, în afara versurilor, cu varianta cunoscută de la A. Pann.

Curios este faptul că, deși multe din cîntecele notate atît de Ruzitski, cît și de anonimul autor al manuscrisului „Cîteva irmoase vesele" vehiculează aceeași tematică erotică, numai un singur cîntec apare în ambele colecții : „Dorul tău mă prăpădește". Să fi urmărit anonimul autor în mod conștient transcrierea altor melodii decît Ruzitski ? În orice caz, nereluarea acelorași cîntece, notarea altora înseamnă că repertoriul aflat pe atunci la discreție era suficient de bogat.

Un alt manuscris de muzică vocală se află în fondul George Breazul și este cunoscut sub denumirea *Manuscrisul Costache* (Kostake) [1]. Cuprinde douăzeci și două cîntece în notație psaltică ; după conținut, pare dominat de colecția *Cîteva irmoase vesele.* Aceeași sferă erotică, același stil al cîntărilor. Mai mult, cincisprezece cîntece se află și în *Cîteva irmoase vesele.* Numai șapte diferă, și dintre acestea unul, „Mă sfîrșesc cu amar", s-a întîlnit în colecția lui Ruzitski. Așadar numai șapte cîntece sînt necunoscute : „Zori de ziuă", „Mor, mor cu jale", „Nu mi te-nduri", „Aleargă", „Ah ! fată", „Ne-am rănit făr' de nădejde" și „În lume născut" [2]. De observat că și ordinea la anumite cîntece este identică în cele două manuscrise, ceea ce pledează fără nici un dubiu pentru o înrîurire directă, unul din manuscrise apare ca o copie mai dezvoltată. Ca atare și datarea manuscrisului Kostake se situează între 1830—1840.

Un al treilea manuscris de cîntece vocale, anterior volumelor lui Anton Pann, provine din Țara Românească și se datorează lui Inochentie Chițulescu (Kitzulescu). Titlul : *Adunare de vreo cîteva Versuri desfătătoare.* Datează din 1838 [3], deci la un an după ce Anton Pann publicase 83 de cîntece (numai versuri) de lume, adică melodii laice. Este posibil ca I. Chițulescu să se fi ghidat după modelul ilustrului rapsod și colecționar, dar numai nouă cîntece din totalul de 34 sînt comune [4]. Așadar, contribuția lui Chițulescu este mai mare decît a lui A. Pann, dat fiind că se notează cîntecele în interdependența vers-muzică. A folosit Chițulescu alte manuscrise după care a copiat ? Posibil. Care sînt cîntecele manuscrisului lui Chițulescu ? „Suspin cu durere", „Frunză verde și-o alună", „Gîndesc să plec, să mă duc", „Și cînd zic mă duc, mă duc", „Pravoslavnică creștină", „Inima-n mine de dor s-aprinde", „Oi să mor, ah, oi să mor", „Vai de doi ce se iubesc", „Vai de mine ce-am ajuns",

---

[1] Biblioteca Uniunii compozitorilor.

[2] Cîntecele comune : „Dintr-a patriei dulci sînuri", „Am lăsat lumea și slava", „O inimă", „Oare cine a lăsat", „Ale firii daruri", „Taci privighetoare", „Toată ziua", „Ochi frumoși", „Ziua, ceasul despărțirii", „Viața bună", „Hai ! nu-mi ești la toate", „De-acum nădejdi", „Simte soro, nu-i a bine", „Piatră de-ai fi", „Ah noroc, noroace".

[3] Biblioteca Uniunii compozitorilor, fondul G. Breazul, ms. rom. nr. 792.

[4] George Breazul a stabilit această paralelă urmărind punctele de incidență. Tot el arată că manuscrisul lui I. Chițulescu conține 38 de cîntece, dintre care patru nu au melodia transcrisă.

„Zile trec şi mor cu ele“, „Munţilor, fiţi mărturii“, „Ceasul despărţirii“, „Tu-mi ziceai odată“, „Frunză verde de măslin“, „Frunză verde de năut“, „În lume născut“, „La starea care am ajuns“, „Auz lumea zicînd moarte“, „Cucule“, „Ceasul cel de despărţire“, „Ochişori frumoşi“, „Lasă, lasă, suflete“, „De nu mă crezi pe mine“, „M-am rănit făr' de nădejde“, „Pînă cînd să simt durere“, „Din sînul maicii mele“, „Inimă nenorocită“, „Nădejdea ce se stinge“, „Ah, o păsărică“, „Sărutare locuri triste“, „Într-o zi de dimineaţă“, „Din stele nici una“, „Eu mă mir însumi de mine‘, „Ah, noroc, noroace“.

Deşi cele mai multe cîntece sînt circumscrise în sfera ideatică erotică, totuşi doar cîteva ne sînt cunoscute din colecţiile precedente. Explicaţia acestui fapt trebuie văzută în provenienţa sa. *Versurile desfătătoare* însumează cîntece din Ţara Românească. Cele cîteva cîntece comune demonstrează identitatea sau punctele de incidenţă ale repertoriului din capitalele a două provincii româneşti din acea vreme. Edificator în acest sens pare „Ceasul despărţirii“.

Manuscrisul Chiţulescu este ilustrativ mai ales pentru tendinţa valorificării melosului popular sătesc. Evident, cîntecele lăutăreşti se aflau sub puternica amprentă a rezonanţelor orientale şi apusene, realizînd un colaj eterogen, prezidenţiat de formule româneşti străvechi. Curentul românizării devine tot mai puternic prin reîntoarcerea la stratul muzicii ţărăneşti. Acesta a asigurat regenerarea, primenirea, infuzia de prospeţime şi vigoare. Pentru prima oară în manuscrisul Chiţulescu se întîlnesc trei cîntece care încep cu versul atît de caracteristic creaţiei vocale româneşti : „frunză verde“. Analizînd structura unui asemenea cîntec, spre exemplu nr. 14, „Frunză verde de măslină“, se va observa conciziunea melodiei, caracterul ei eminamente diatonic.



În acest manuscris figurează şi melodia cîntecului „Din sînul maicii mele“, prin A. Pann şi Gh. Ucenescu, va ajunge la Braşov. Auzită de Andrei Mureşianu, îi va scrie versurile : „Deşteaptă-te, române“. Iată începutul acestui cîntec aşa cum se află în manuscrisul Chiţulescu [1].



[1] Transcrierea se află în fondul biliotecii G. Breazul, deja menţionat. Vezi : Ciobanu, Gheorghe, *Cîntece revoluţionare şi patriotice din perioada anului 1848*. În : „Muzica“, nr. 7, 1963, p. 3.

Pregnanța românească a cîntecelor din *Versuri desfătătoare* mai rezultă și din frecvența unui stil melodic rectotono, aducînd ecourile baladelor vechi, a doinelor parlando. În acest sens este semnificativă melodia „Tu-mi ziceai odată", și chiar „Munților fiți mărturii", care păstrează inflexiuni orientale.



Stilul cîntecelor notate de I. Chițulescu față de manuscrisele precedente vădește o pronunțată limpezime, ceea ce înseamnă că naționalitatea apare ingenuă.

O bogată colecție de melodii românești o reprezintă ceea ce George Breazul a denumit manuscrisul *Anonymus Moldavus* [1]. Conține 60 de piese pentru pian, în marea majoritate cîntece populare : „Frunză verde iarbă grasă", „Nu mă lăsa că oi să pier", „Frunză verde solz de pește", „Cernita mă cheamă", „Mazur", „Grande Polonaise", „Să trăiască nași brati...", „Toată lumea cu noroc", „Cine n-are amorezat", „Bată-l Dumnezeu cu norocul meu", „Iată floarea vieții mele", Nu se poate-ntr-un minut", „Omoară-mă ori mă lasă", „Ah, să fie blestemat ceasul care m-ai îndemnat", „Cînd gîndeam să trăiesc bini", „Dacă strig cine m-aude", „Frunză verde belinițā"(?) „Tot am așteptat norocu", „Ochișori frumoși", „Di cu sară cînd mă culcu", „Suflet alt n-are", „Nu mă c-oi să pier", „Vezi această mistofină", „Cuconiță trup subțire", „Minunat ești la stat", „Ochi frumoși răspundeți voi", „A trai și nu a iubi", „Giocu, giocu", „Soartea mea", „Cîți steli sînt pe cer", „Lună stelei se varsă" (?), „Cîntec grecesc" de la Rușinski, „Pietrele" de Rușinski, „Lună stelili se vază" (?), „La chasse", „Nu mă c-o se pier", „Air moldave", „Cît mi-e de urît", „Cine n-are amorezat", „Două inimi sunt jurat", „Pe cel deal", „Norocule blestemat", fără titlu, „Fa Nastasică, auzi fa !", „Spune soro ce păcat", „Ochilor ajung atîta", „Cîntec grecesc", „Cînd noaptea cea-ntunecoasă", „Frunză verde toporaș", „Nani, nani, puișor", „Te-ai pus în pismă cu mine", „Frunză verde sălcioară", „Chanson moldave", „Chanson, moldave", „Frunză verde iarbă grasă", „Sau n-ai socotit vreodată", „Air allemand", „Air moldave", „Air grec". În total sînt 60 de piese, în realitate doar 42, deoarece se întîlnesc dublete și triplete [2]. Din totalul titlurilor, nouă nu sînt folclorice.

---

1 Fondul G. Breazul al bibliotecii Uniunii compozitorilor, provenit de la Teodor T. Burada. În *La bicentenarul nașterii lui Mozart* (pag. 8), G. Breazul indică ms. „Anonymus moldavus (Burada)".

2 Gheorghe Ciobanu ne-a comunicat bunăoară că acel cîntec grec din colecție apare de trei ori ; nr. 32, 47 și 60. De altfel, lectura titlurilor relevă dubletele și tripletele.

Prin întreaga sa configurație, manuscrisul se înscrie pe traiectoria Ruzitski, atît în ce privește repertoriul, cît și a facturii instrumentale, păstrîndu-se aceeași manieră armonică și acompaniament.

Prin structura melodică a pieselor, manuscrisul pare posterior lui Ruzitski, deoarece atributele orientale sînt ceva mai estompate, ca de altfel și cromatismele. Evident, aceste observații sînt valabile mai mult pentru piesele care nu provin direct din sursa Ruzitski. La aceasta mai contribuie și cel puțin zece piese preluate declarat prin titlu de la Ruzitski. Unele preluări sînt curioase. Astfel, „Pietrele de Ruzitski" nu este altceva decît „Sonate-bestref" din colecția „42 cîntece orientale". Preluarea se face exact, ca în cazul „Cînd gîndeam să trăiesc bine", sau modificat ritmic și mai rar melodic, în dorința simplificării conturului muzical. În acest fel, desele cromatizări ale treptelor secundare sînt adeseori atenuate, obținîndu-se o anumită sobrietate a discursului. În demonstrarea filiației Ruzitski a manuscrisului datorat autorului „moldavus", recurgem la alăturarea „cîntecului moldovenesc" din cele două culegeri.



Cuprinsul impozantului manuscris grăiește în favoarea caracterului eterogen al straturilor și genurilor folclorice la care se apelează. Dacă la aceasta se adaugă că printre piese figurează, în afara celor preluate de la Ruzitski din colecție, direct sau din melodiile sale care circulau în copii de mînă, se mai identifică transcrieri din folclorul moldovenesc publicat de „Allgemeine Musikalische Zeitung" și cîntece ori jocuri din *Codexul moldovenesc* din 1824, atunci se va conveni că manuscrisul *Anonymus moldavus* este mai degrabă un album. S-ar putea ca piesele cărora nu li se poate stabili proveniența să fie ca și cele din sursele menționate, preluate din anumite colecții sau partituri volante ale unor prelucrări care circulau pe atunci.

Dansuri sînt mai puține, în schimb predomină cîntecele de lume, în varianta instrumentală, fără versuri. Cu cît timpul trece, cu atît naturalețea și spontaneitatea melodiilor apare mai pregnantă, influențele din afară atenuîndu-se. Cîntecele moldovenești au un puternic parfum arhaic, o veritabilă amprentă eterogenă, o culoare viguroasă, în care meandrele motivice apar mai rafinate. Cîntecele trăiesc și aici prin savoarea lor melodică și nicidecum prin vetusta haină armonică, ce nu se pliază pe corpul lor suplu. Din această cauză, valoarea documentară folclorică a colecției se substituie celei artistice.

Problema paternității acestui manuscris moldovenesc nu a fost pînă în prezent elucidată. Nu se găsește în interiorul său nici un indiciu

care să permită atribuirea sa unui anume muzician. Totuși, îndrăznim să afirmăm că manuscrisul acesta îl datorăm lui Iosif Herfner. Pentru această atribuire pledează mai multe argumente. I. Herfner succede lui F. Ruzitski la conducerea fanfarei militare din Iași ; este neîndoios că Herfner a cunoscut tot ceea ce predecesorul său realizase. Respectul față de munca de pionierat și experiența lui Ruzitski, acceptată de mediul moldovenesc, nu se putea desconsidera, dimpotrivă.

Apoi, preluarea multor piese din colecția lui Ruzitski, menținerea facturii armonice și instrumentale, pledează pentru un continuator al său. Despre I. Herfner se știe că are curs frecvent la patrimoniul muzicii populare pentru compozițiile sale. În calitate de profesor de pian în casele particulare ieșene, se poate presupune că a fost nevoit să apeleze la albumul lui Ruzitski și totodată să prelucreze singur diferite melodii populare pentru pian. Astfel, mobilul întocmirii unei culegeri sau unui album de către el apare logic. Pe lîngă aceste raționamente deductive, posedăm o atestare certă, cu anul precizat, că I. Herfner a alcătuit o culegere de cîntece. Semnalarea are o valoare sporită venind de la Teodor T. Burada, muzicologul care a și deținut manuscrisul. Iată ce scrie T. T. Burada : „La anul 1839 Iosef Herfner, capelmaistrul muzicii militare din Moldova, face o colecțiune de cîntece populare românești [1]. Asociind această afirmație colecției se poate presupune că I. Herfner este acel *Anonymus moldavus*. Ipoteza emisă mai necesită însă unele investigații, care să adauge dovezi pro sau contra. Chiar în absența unor elemente edificatoare nu vedem, cel puțin deocamdată, pe altcineva în afara lui Herfner, care să fi putut întocmi colecția.

Cartea lui Anatole Démidoff, *Voyages dans la Russie méridionale et la Crimée, par la Hongrie et la Valachie et la Moldavie* (1837) conține un „marș valah aranjat pentru pian de Jules Alari pe baza unei partituri militare". Marșul este denumit „Hora roumaniaska" și păstrează vagi inflexiuni populare. Ceea ce nu putem însă preciza este cine a fost acel Jules Alari și de ce a crezut de cuviință Démidoff să recurgă la un singur exemplu muzical în cartea sa cu pertinente observații asupra muzicii populare. Dacă tot voia să apeleze și la argumentul folcloric muzical pentru a-și susține practic ideile teoretice, de ce nu a convenit cu muzicianul Alari să transcrie melodii populare nealterate ? Să fi fost J. Alari un muzician de la Paris, căruia Démidoff i-a făcut rost de „Marșul valah" ? Să nu ne gîndim că J. Alari ar fi un pseudonim ?

Un voluminos manuscris însumînd 75 de piese muzicale miniaturale pentru pian se păstrează la biblioteca Academiei R.S.R. din București [2]. Conținutul său lasă să se întrevadă că ar aparține perioadei

---

[1] Burada, T. T., *Un studiu inedit asupra muzicii românești de...*, în : „Muzica", București, 1962, nr. 11, p. 38.

[2] Biblioteca Academiei R.S.R., fondul muzical. Ms. rom. 2575, Breazul, G. în *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre*, studiul citat, p. 136, prezintă manuscrisul. Vorbește despre el și dă mai multe facsimile din acesta și în : *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, op. cit., p. 12—26.

1838—1845. Cum autorul, transcriitorul, prelucrătorul melodiilor a preferat să-şi ascundă identitatea, George Breazul a recurs la *Anonymus Valachus,* indicînd doar titlul : *Cîntece valahe pentru pian* („Des chansons valaques sur le Piano-Forte"). Nu greşim cînd afirmăm că prin numărul melodiilor româneşti manuscrisul acesta oferă cele mai multe mostre asupra talentului şi naturii poetice-muzicale a poporului român. Dintre cele peste 70 de piese din manuscrisul *Cîntecele valahe,* 49 sînt cîntece şi jocuri populare româneşti, restul piese de salon, dansuri de epocă, cîntece greceşti, un pestref turcesc, un cîntec arnăuţesc etc. Fără îndoială, manuscrisul a servit ca indice de repertoriu unora sau mai multor pianişti, pentru care producţiile folclorice se bucurau de mare preţuire. Comparînd manuscrisul *Cîntecele valahe* cu *Codexul moldovenesc* din 1824 care, de asemenea, cuprinde o mare cantitate de piese, va surprinde ponderea dominantă a melodiilor populare existente în colecţia *Anonimului valahus,* ceea ce înseamnă că orientarea gustului muzical dă cîştig de cauză muzicii naţionale. Se mai constată deplasarea centrului gravitaţional de pe cîntece, adică melodii vocale, cărora în transcripţia instrumentală li s-au omis versurile, pe melodii de joc. Dansurile sînt majoritare. Astfel, în *Cîntece valahe pentru pian* sînt 25 de hore şi 3 sîrbe (szirbechte), iar restul 21 de cîntece, cele mai multe intitulate valahica (între acestea unele cu titlurile cîntecelor originare : „Frunză verde merişor", „Între Olt şi între Olteţ", „Luncă, luncă, mult eşti lungă", „Zaba ketzi tai mencat" (?), „Omoară-mă, puiculiţă", „Frunză verde", „Ochilor răspundeţi", „Cîte stele sînt pe cer", „Frunză verde de kormus" (?), „Bogaţii (Băieţii ?) dracului", „Arie nouă valahă", „Prietena mea să nu fi tristă". Şapte dintre aceste 21 de piese par să fie dansuri, deoarece există două denumiri diferenţiate : arie şi cîntec valah şi valahica (valaha), ceea ce ar putea fi dans valah. Muzica acestor şapte valahice pledează pentru caracterul de dans. Iată un exemplu.



În acest caz, în *Cîntece valahe* ... se află 35 de melodii de dans, ceea ce pare să indice un anumit profil coregrafic al întregii colecţii, din care nu lipsesc dansuri mondene, polci, valsuri, cracoviene etc. Cîteva din melodiile valahe trimit prin titlurile lor la nume de epocă, ceea

ce ar putea însemna, fie că aceştia au compus-o, fie că în casele lor s-a scris sau lăutarii lor au creat-o, în sfîrşit, fie că plăcea atît de mult respectivilor boieri încît s-a impus prin numele lor. Asemenea piese sînt : „Al Vledean“ — probabil clucerul Ion Vlădoianu, „Al. Filipescu“, deci aga Filipescu, al cărui taraf de lăutari era vestit, şi domnişoara Săftica Bibescu [1]. Este de presupus că aceşti amatori de muzică aparţinînd boierimii române au avut un rol de jucat în mediul societăţii lor, al acelei epoci, susţinînd cauza dezvoltării muzicii, a artei lăutăreşti. Melodia valahă „all Filipesku“ se remarcă prin dinamismul discursului silabic de la început, avînd intervale de secundă mărită. Melodia este o variantă a dansului „Vallahica“ din manuscrisul *Anfangsgründe* [2]. Va reveni şi în caietul nr. 3 de melodii populare de I. A. Wachmann.

Horele au o structură binară, după cum urmează.



Pentru sîrba nr. 1 este proprie austeritatea diatonică, corelată cu simplitatea desenului ritmic. În privinţa întocmitorului colecţiei nu avem nici un indiciu de referinţă. Doar scrierea titlurilor trădează că autorul nu stăpînea prea sigur limba română. [3]. Preponderenţa muzicii de dans a imprimat întregii colecţii o structură modală de tipul siste-

[1] Breazul, G., *idem, ibidem.*

[2] Breazul, G. *idem,* p. 172—173.

[3] Din această cauză nu se pot citi cu siguranţă titlurile. Ceea ce noi am văzut ca fiind „Prietena mea, să nu fi tristă“, G. Breazul, în studiul şi pagina indicată, arată a fi „Prieten[a] mea sorte“.

mului minor-major, tetracordurile cromatice fiind mai rare decît în colecţiile anterioare. Este şi aceasta un semn că exagerările orientale încep să se estompeze odată cu înaintarea influenţei muzicii occidentale. De altfel, dansurile niciodată nu au pactizat cu tereremurile turco-greceşti, păstrîndu-şi în bună măsură o anumită integritate diatonică. În plus, dacă manuscrisul *Cîntece valahe* a fost întocmit de un muzician austriac sau german, care nu gusta fluctuaţiile cromatice orientale, vom avea explicaţia atenuării contururilor muzicale orientale ale melodiilor româneşti transcrise.

Prelucrarea melodiilor suferă traumatizări vizibile. Cadrul tematic folcloric apare integral sau recompus din anumite vestigii tematice pentru a se obţine o arhitectură ce impunea structura periodului de tip clasic. Cîntecele populare româneşti nu se încadrează legii celor şaisprezece măsuri. Muzicianul anonim aici, ca şi Ruzitski şi probabil Herfner, inventează tipologii de rezonanţă folclorică, care se mulează pe clişeul acreditat, completînd frazele de sorginte folclorică. Materialul muzical astfel obţinut poartă efigia naţională dar totodată modelează pînă în pragul alterării substanţa originalului. Rămîne unor studii comparative, de profunzime, să demonstreze gradul exact al intervertirii şi degradării matricei folclorice în asemenea „cîntece". Dar oricît de savant ar fi întreprinse studiile muzicologice, nu vor putea declina valoarea de document muzical românesc al epocii, purtînd expresia unor permanente aspiraţii spre straturile superioare ale culturii muzicale.

Era greu de presupus că, trăind în climatul atît de favorabil punerii în circulaţie a creaţiei populare, un muzician înzestrat, dornic de afirmare ca Alexandru Flechtenmacher, să nu fi acţionat în sensul curentului. A publicat în 1846 *Collection des chansons moldaves*, continuată prin *Colecţie de cîntece naţionale* iar apoi *Colecţiune de melodii naţionale române*. Prima şi a treia colecţie au fost concepute pentru voce şi pian, iar a doua pentru pian. De remarcat că A. Flechtenmacher specifică „compuse". Aşadar, este vorba de piese create de Flechtenmacher şi nu preluate. Totuşi, au fost considerate cîntece moldoveneşti şi cîntece naţionale, sau melodii naţionale. Explicaţia acestui fenomen se află în mentalitatea epocii potrivit căreia o melodie dobîndeşte atributul „popular' dacă se bucură de popularitate, dacă circulă. Concludent în acest sens apare punctul de vedere exprimat de către George Bariţiu în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" : „Să numim noi cîntece poporane numai pe acelea care se află şi se aud cîntîndu-se între opt milioane de români, din vechime, din buni de străbuni fără să li se ştie autorii lor ? Sau (că) cîntecele populare sînt şi acelea ale căror compozitori poate fi şi sînt chiar contemporani ai noştri, însă cîntecele lor fuseseră primite peste tot, ele străbătură în sucul şi măduva poporului ?" [1].

---

[1] (Bariţiu, George). *Cîntece populare româneşti*. În : „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", Braşov, nr. 11, 12 decembrie 1849, p. 87—88 şi în „Articole literare", Bucureşti, ESPLA, 1957, p. 116.

Potrivit acestei concepţii foarte deschise, care nu mai corespunde rigorii ştiinţifice, A. Flechtenmacher trebuie înrolat în frontul muzicienilor care au pus la dispoziţie piese naţionale. El a fost conştient că serveşte această misiune. Cîntecele sale au apărut detaşate, fapt pentru care reconstituirea exactă a tuturor pieselor este îngreunată. Am reconstituit: „Of, of, of ce supărare", „Te îndură de plăcere". Numai că primul titlu nu este altceva decît cupletul Coanei Chiriţa din vodevilul de mare succes cu acelaşi titlu, ceea ce, în mod cert, nu poate fi considerat cîntec popular. Cît priveşte melodia „Te îndură de plăcere", ea este în stil popular orăşenesc. Se găseşte şi în caietul I „România" de I. A. Wachmann (nr. 7). A. Flechtenmacher este un creator, iar nu un culegător şi prelucrător de melodii populare, deşi a fost în permanenţă receptiv la influenţele acestora. Ca atare, doar cu titlu informativ poate fi inclus în categoria celor care au pus în circulaţie, în transcripţii, melodii româneşti (reale sau compuse). Pe de altă parte, A. Flechtenmacher cedează în importanţă în această privinţă contemporanilor săi Steleanu, Ehrlich, I. A. Wachmann şi Miculi.

„HORILE" LUI CONSTANTIN STELEANU

Singura colecţie alcătuită într-o concepţie integră, după principiul unităţii genului, deci al suitei instrumentale, o datorăm românului Constantin (Costache) Steleanu, care în 1847 publică *Hori naţionale româneşti pentru piano forte* purtînd indicaţia: „în liberarea ţiganilor", dedicate domnitorului G. D. Bibescu. În fapt, sînt şase hore încadrate de o introducere (Larghetto şi Allegro) şi o codă: „Ilfoveanca", „Munteanca", „Jianca", „Cîmpeneanca", „Băneasa" şi „Militară". Sub aspect stilistic, horile lui Steleanu au o puternică amprentă lăutărească, evidenţiind o linie melodică ce pare a proveni din virtuozitatea unui violonist. Fantezia improvizatorică, bogat ornamentată a liniei melodice, contrastează supărător cu acompaniamentul sărăcăcios, limitat la tehnica „basului Alberti", cu aceleaşi formule cadenţiale care se repetă ostentativ. Iată hora nr. 1.



Măsura utilizată aici de C. Steleanu este ternară. Dar în hora următoare apare 2/4.



Pentru C. Steleanu, ori existau două tipuri de hore, ori, ceea ce este mai plauzibil, în aprecierea genului menţionat se strecoară o confuzie, luînd drept horă, sîrba sau un alt dans dinamic, binar. Interesant că în succesiunea celor şase hore, Steleanu menţine simetria ternar-binar. Horele 1-3-5 vor fi în andante şi ternare, iar 2-4-6, în allegro şi binare. Apare astfel, şi mai evident, caracterul de suită (cu contraste de mişcare) al colecţiei sale.

Despre C. Steleanu, profesor de muzică, se cunosc puţine date. Între altele, că i-a servit o seamă de cîntece lui D. Vulpian pentru a-şi întocmi voluminoasa culegere [1]. Colecţia lui Steleanu reprezintă o sclipire meteorică pe cerul prelucrărilor folclorice, care pare să nu se fi repetat. Valoarea horelor sale este remarcabilă, deoarece oferă imaginea unui stil lăutăresc colorat, recurgînd doar la genul horei. De asemenea, piesele sale au farmecul naţional, neostracizat de inflexiuni orientale. Credem că aprecierea globală făcută de G. Breazul asupra lui C. Steleanu îşi păstrează neştirbit valabilitatea. „Dacă horele sînt «compuse sau numai aranjate» pentru piano-forte, aceasta este o întrebare aparte ; ceea ce merită a fi reţinut de istorie este faptul că Steleanu este cel dintîi nume românesc de pe coperta unei lucrări muzicale ce apare la Bucureşti" [2].

CONTRIBUŢIA LUI HENRI EHRLICH LA CUNOAŞTEREA MUZICII POPULARE ROMÂNEŞTI

Muzicianul austriac Henri Ehrlich, despre care „Albina Românească" pretinde că este „fiul unui negustor din Iaşi" [3], este cunoscut ca

[1] Posluşnicu, M. Gr., *Istoria muzicei la români*, op. cit., p. 301.

[2] Breazul, G., *Lăutarii*. În : *Pagini din istoria muzicii româneşti, vol. I*, op. cit., p. 171.

[3] „Albina Românească", Iaşi, an. XI, nr. 26, 1840, 31. III, p. 104. La rubrica „Arte frumoase" se arată : „Moldova va avea în curînd un artist muzical precum sînt Moscheles, Halévy, Meyerbeer şi Ernst, cari prin a lor talent extraordinar fac epoci în imperiul armoniei. H. Erlic, fiul unui negutător izraelitean din Eşi". După ce se arată că tatăl şi-a jertfit averea pentru a-l trimite la Viena, unde

autorul unei colecții tipărite de melodii românești despre care V. Alecsandri a scris cu entuziasm. Adevărul este că H. Ehrlich a avut preocupări folclorice mai susținute, concretizîndu-le în mai multe caiete, cea mai mare parte rămînînd în mansucrise.

Dar cine a fost H. Ehrlich și ce legături a avut cu țara noastră? Datele sale biografice nu sînt prea generoase. Se naște la Viena în 5 octombrie 1822, moare la Berlin în 29 decembrie 1899. A studiat cu profesori de mare renume, ca Bocklat vioara probabil, și cu Henselt și Talberg pianul, iar cu Sechter, compoziția [1]. A fost cunoscut ca un eminent pianist, critic muzical și compozitor, trăind în centre muzicale austriece și germane. Ne interesează însă activitatea lui Ehrlich legată de muzica românească. Dacă acordăm credit informației din „Albina Românească", înseamnă că părinții săi trăiau la Iași. După nașterea sa la Viena, se poate crede că a copilărit în capitala Moldovei, plecînd la studii muzicale la Viena. A revenit în Moldova, potrivit știrii din „Albina Românească", precum și mențiunii lui V. Alecsandri, care-l prezintă drept „un muzic de mare talent" care „a locuit cîțiva ani în România" [2]. Putem indica anul 1840, în care H. Ehrlich a intrat în mediul vieții noastre muzicale, în calitate de interpret și prelucrător de melodii populare [3].

De ce acest an? Deoarece „Albina Românească" anunțase reîntoarcerea sa în țară. Apoi, numele Henri este implicat într-un complot din toamna anului 1840, la care au participat Cezar Bolliac și I. Cîmpineanu. În cele din urmă, H. Ehrlich a fost declarat nevinovat, dovedindu-se că a refuzat să întocmească o Marsilieză „în versuri și cuvinte turburătoare" [4].

Aflîndu-se în cercurile intelectuale din Țara Românească, H. Ehrlich a putut cunoaște marele interes pentru limba română, pentru trecutul istoric, pentru creația populară. Căutînd să se integreze în societatea românească, a început să susțină concerte ca violonist și pianist, probabil ca profesor de muzică și compozitor, valorificînd melodii populare.

---

timp de șase ani a studiat vioara — anterior studiile le-a început la Iași — se mai poate citi: „Auzim că acest tînăr artist are scopul să se întoarcă aici în cursul verii viitoare".

[1] Breazul, G. *Patrium Carmen*, p. 391—392.

[2] Alecsandri, V., *Poesii populare*, 1866, p. 223.

[3] V. Alecsandri mai menționează munca lui H. Ehrlich în studiul său *Melodiile românești*, publicat în „România literară" din 1855, nr. 9, 27 februarie, p. 110—113, arătînd că s-a pronunțat asupra cîntecelor și dansurilor populare „...un om competent și nepărtinitor, un pianist de mare talent, ce au petrecut cîțiva ani printre noi". Cf. Breazul, G., *Patrium Carmen*, p. 389—390.

[4] Filiti, Ioan C., *Turburări revoluționare în Țara Românească între anii 1840—1843*. În: Analele Academiei Române. Seria II, Tomul XXXIV, 1911—1912, p. 217. Cf. Breazul, G., *Patrium Carmen*, p. 394.

O mărturie concludentă în acest sens o dă concertul susţinut la Iaşi, în 14 aprilie 1843, în care H. Ehrlich apare cu „Variaţiuni pe o temă moldovenească, executată de concertant“ [1]. Partitura nu a supravieţuit, probabil că nici n-a scris-o vreodată. Obiceiul de a executa improvizaţii era foarte apreciat în acea vreme. Şi-a etalat măiestria în acest domeniu şi în faţa lui F. Liszt, cu care se afla în bune relaţii. Mai mult, Ehrlich a pretins [2] că unele teme din zona Bihorului pe care le-a cîntat au fost introduse de Liszt în *Rapsodia maghiară nr. 2.* Dacă în 1843 H. Ehrlich apărea în public executînd „Variaţiuni pe o temă moldovenească“, este neîndoios că îl preocupau cîntecele şi dansurile populare. Proba edificatoare în această direcţie este colecţia *Arii naţionnale româneşti transcrise pentru piano-forte de Henri,* tipărită la Viena [3]. Din prefaţă aflăm anul publicării [4], aprilie 1850. Fără îndoială, volumaşul acesta care conţine cincisprezece piese este extrem de important, atît pentru melodiile în sine, cît şi pentru ideile profesate de Ehrlich în prefaţă. Colecţia nu oferă decît o parte din melodiile notate de Ehrlich, care a zăbovit asupra creaţiei muzicale folclorice româneşti mai mulţi ani [5]. Alte melodii transcrise de Ehrlich se păstrează în două manuscrise aflate în posesia Secţiei muzicale a Bibliotecii Academiei R.S.R., Bucureşti. Avem în vedere cele două manuscrise purtînd acelaşi titlu : *Rumania.* Primul arată cu precizie că este vorba de caietul I şi că piesele au fost transcrise de H. Ehrlich. Din subtitlu reiese clar că este *Collection des Airs et Danses Valaques.* Manuscrisul conţine 12 piese, majoritatea fără titlu. De remarcat că exact aceleaşi piese se află într-o copie, scrisă tot de Ehrlich, păstrată în „Westdeutsche Bibliothek“ din Marburg [6]. Comparînd culgerea *Rumania* caietul I cu *Arii naţionale româneşti* se deduce o puternică filiaţie care demonstrează că „ariile“ sînt posterioare, culegerea publicată valorifică şapte piese din manuscrisul *Rumania.* Alăturînd piesele prin titlurile sau indicaţiile de tempo ale celor două colecţii menţionate se observă raportul de interferenţă.

---

[1] Breazul, G., *Patrium Carmen,* p. 391.

[2] În legătură cu acuzaţia lui Liszt de plagiat, vezi : *Liszt Ferenc Magyar Rapszodiai,* în „Muzsika“, Budapest, nr. 1—2, 1929. Un exemplar din menţionata revistă se află în fondul G. Breazul, dosar nr. 34, biblioteca Uniunii compozitorilor, Bucureşti.

[3] Chez Pietro Mechetti g-m Carlo.

[4] Se pare că plecarea lui H. Ehrlich la Viena şi stabilirea sa definitivă în străinătate a avut loc în timpul sau imediat după evenimentele de la 1848.

[5] După anumite date, H. Ehrlich a trăit în ţările noastre din 1840 pînă prin 1848—1849, probabil cu intermitenţe. În prefaţa la *Arii naţionale româneşti* mărturiseşte : „Am trăit mai mult de trei ani printre acest popor“.

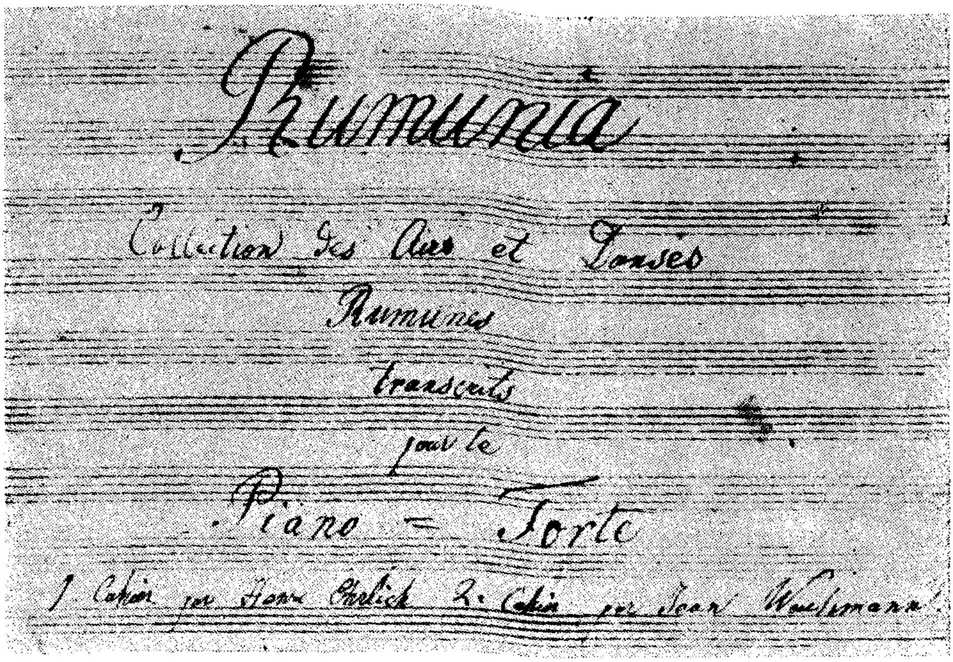
[6] O copie se află în fondul G. Breazul al bibliotecii Uniunii compozitorilor din Bucureşti, dosar nr. 34.

ARII NAȚIONALE ROMANEȘTI	RUMANIA (caietul I)	IDENTITĂȚI
1. *Hora* — melodie de dans	1. Fără titlu	Nr. 1 = 10
2. Andante	2. Fără titlu — tempo rubato	Nr. 2 = 1
3. *Hora*	3. Fără titlu — Lento	Nr. 3 = 12
4. Fără titlu — Andante	4. Fără titlu	Nr. 4 = 4
5. *Doina* — cîntec de durere	5. Fără titlu — Andante	nu este
6. *Melodie de dans transilvăneană Călușar*	6. Fără titlu — Andante e grazioso	nu este
7. Fără titlu — Piu presto	7. Fără titlu — Moderato	nu este
8. *Baladă transilvăneană* (Deșteaptă-te române)	8. Andante	nu este (nr. 1 în „Romania" de I. Wachmann)
9. Arie	9. Fără titlu — Allegro	Nr. 9 = 5
10. Fără titlu — Andante Oltenesc	10. Cîntec *„Frunzuliță foaie lată"* Allegro	Nr. 10 = 2
11. *Melodie de dans din Banat*	11. Fără titlu — Andante	nu este
12. Fără titlu	12. *Hora*	nu este
13. *Hora la Catinca Ghica*		Nr. 13 = 6
14. *Cîntecul Jianului*		nu este
15. *Melodie de dans din Translivania*		nu este

Se observă că 8 arii nu figurează în manuscrisul *Rumania*, caietul I, iar 5 cîntece din acest caiet nu au mai fost incluse de Ehrlich în *Arii*... Așadar, în cele două lucrări sînt șapte cîntece și dansuri comune. Plus opt din *Arii*... și plus cinci din *Rumania* totalizează 20 de piese.

Același titlu, *Rumania*, îl poartă un alt manuscris [1]. Aici se poate citi subtitlul : *Collection des Airs et Danses roumaines* transcrise pentru pian. Caietul I de Henri Ehrlich, caietul II de I. A. Wachmann. O inscripție pe foaia interioară plasează întregul caiet ca fiind nr. II, deci volumul II. Bazați pe acest indiciu, s-ar putea deduce că *Rumania*, care a fost comparat cu colecția *Arii*..., ar fi primul caiet, iar *Rumania* transcrisă de H. Ehrlich și I. A. Wachmann ar fi al doilea volum. Într-o altă alternativă, un manuscris necunoscut (ceea ce pare mai puțin probabil) ar reprezenta caietul I. Numai că acest caiet II menționat în interior este dezis de ceea ce apare pe coperta exterioară, acea divizare a caietului iarăși în I și II. Scrisul pare să aparțină lui Ehrlich. Ceea ce este curios, se referă la numărul mare de transcripții specificat pe

[1] Biblioteca Academiei R.S.R., MR 2504. A fost semnalat de O. L. Cosma în studiul „Istoricul unui cîntec patriotic. Mama lui Ștefan cel Mare" publicat în *Studii de muzicologie*, vol. VIII. București, Ed. muzicală, 1972, p. 76, nota 1.

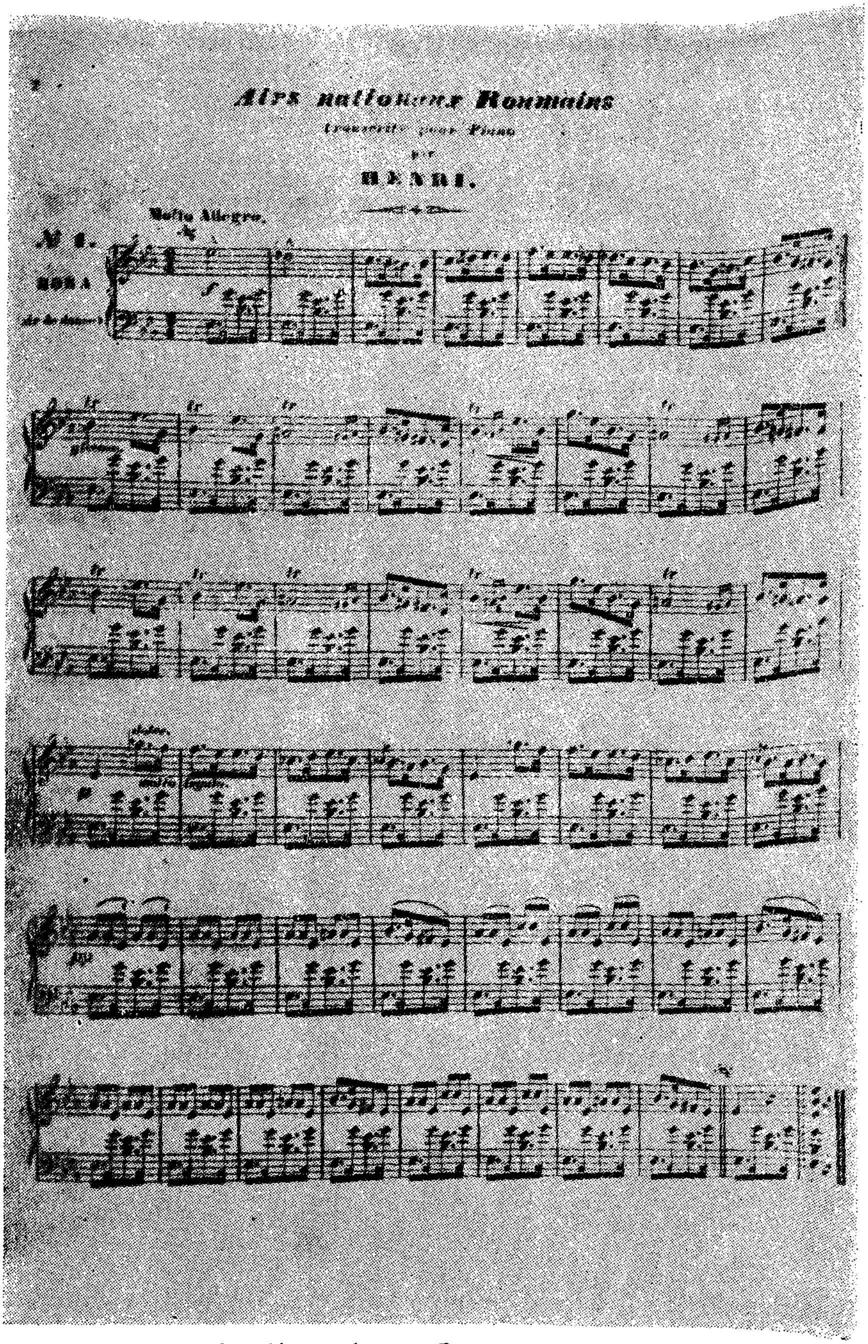


Rumunia — manuscris muzical păstrat în cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei — Bucureşti.

foaia de titlu ca fiind împrumutate de la I. A. Wachmann ; în plus, întreg caietul II aparţine acestui compozitor. Derutant este faptul că în interiorul caietului II numai o piesă este specificată că ar fi a lui I. Wachmann.

Rezultă limpede că H. Ehrlich a preluat în mod declarat piese aranjate de I. A. Wachmann. În însuşi caietul I din volumul II, care conţine nouă piese (ultima, a zecea, fiind scrisă de altcineva, nu o luăm în considerare) şapte sînt ale lui I. A. Wachmann. Caietul II este alcătuit din 14 piese preluate de Ehrlich de la I. A. Wachmann. Aşadar, dintre cele 23 de prelucrări, doar două nu sînt preluate. Continuînd comparaţia între volumul I şi volumul II, caietul I, nici o piesă nu este comună. În schimb se află patru în caietul II. Deci Ehrlich a preluat de la Wachmann patru piese, pe care le-a introdus în volumul I. În volumul II, între caietul I şi II o singură piesă se repetă. Făcînd bilanţul, în cele două volume scrise de Ehrlich, se află 22 de piese în prelucrarea sa şi 21 în a lui I. A. Wachmann. Avem întemeiate motive, după cum s-a văzut, să credem că în domeniul aranjării melodiilor populare, I. A. Wachmann a avut un ascendent asupra lui H. Ehrlich. Totuşi, acesta, în *Ariile naţionale româneşti*, s-a străduit să se debaraseze de piesele lui I. A. Wachmann, reuşind, cu excepţia a două (nr. 8 şi 9).

Din volumul II, caietul I, trebuie remarcată piesa nr. 1, alcătuită din două secţiuni „Detronare" (Detronization) — Andante, şi „Intronare"



Prima piesă din *Airs nationaux Roumains* de Henri Ehrlich.

(Intronization) — Allegro, nr. 6 „Pristoleanca", nr. 7 „Hora nouă" şi nr. 9 „Hora". Piesa nr. 4 constituie o excepţie, fiind un cîntec pentru voce şi pian. Caietul II, volumul II are între altele patru hore şi trei jocuri mocăneşti, dar i le datorăm lui I. A. Wachmann, via H. Ehrlich.

În pofida masivei înrîuriri a lui I. A. Wachamnn asupra lui H. Ehrlich (invers nu se pune problema, dacă avem în vedere ceea ce el însuşi transmite prin intermediul volumului II *Rumania*, caietul I şi II), trebuie să restabilim profilul muzicianului H. Ehrlich, care a iubit şi militat pentru difuzarea muzicii populare româneşti. O demonstrează convingător volumul tipărit al *Ariilor naţionale româneşti*, care, în contextul reperat, apare ca o selecţie, o chintesenţă a ceea ce el realizase din comuniunea avută cu muzicanţii autohtoni. O acreditează, în plus, şi prefaţa care însoţeşte volumul, o admirabilă prezentare a muzicii româneşti, a cărei săgeată, uimitor de ascuţită, a ţintit spre impresionante culmi. Cum susţine H. Ehrlich muzica populară, care-i sînt componentele şi în ce fel i se descrie specificul ?

Înainte însă, se cuvine evidenţiată încărcătura politică a introducerii lui H. Ehrlich, publicată în 1850, a cărei forţă percutantă demonstrează ce imens serviciu l-a adus muzica nobilei cauze de afirmare a fiinţei româneşti. „Strigătul de naţionalitate şi de Drepturi egale au aflat un răsunet puternic la Poporul român, care locuieşte România, Moldavia, Basarabia, Bucovina întregi, cea mai mare parte din Transilvania şi Banat... Poporul român prezintă un element naţional compact, tare şi unit". După ce îşi motivează competenţa în problema românească prin aceea că a învăţat limba, a cunoscut obiceiurile şi muzica, el atribuie opera sa de prelucrare drept un prinos de recunoştinţă pentru felul cordial în care a fost întotdeauna primit de către români. După cum am mai arătat, Ehrlich aduce melodiile româneşti drept argument la ideea specificului naţional exprimat şi prin intermediul muzicii. Judecă muzica românească prin prisma muzicianului obiectiv, distanţat, pentru a-i surprinde mai riguros valenţele. După opinia sa, originalitatea melodiilor ar putea contraria la prima audiţie. Contactul mai profund va scoate însă la iveală bogăţia expresiei sale, pe care Ehrlich o defineşte. „Negreşit, aceste arii se vor părea foarte stranii la întîia vedere pentru melodia lor cu totul originală, cîteodată sălbatică, pentru acompaniamentul lor care aci conţine acordurile cele mai capricioase, cele mai bizare chiar, aci este cu totul simplu, chiar monoton".

„Şi cu toate acestea nu ne sfiim de a spera că, cu cît îşi va da cineva osteneala de a le juca, cu atît va preţui expresia de melancolie dulce, posomorîtă, dureroasă chiar, care se pronunţă mai în toate ariile (sic) de cîntec ale Românilor. Sunt în muzica naţională a acestui popor de acele pasaje misterioase, care fac să se presimtă dorinţe arzînde rămase în fundul inimei şi care se manifestă prin plânset numai".

Să recunoaştem, această subtilă explicare a naturii cîntecului românesc este adecvată şi generalizatoare. El subliniază melancolia, inefabilul, sentimentul jalei şi al dorului, deşi nu ajunge să-l denumească în acest fel. În contrast... „ariile de dans răsuflă acea veselie nebunatică, sgomotoasă..."

Este însă adevărat că Ehrlich nu pretinde să formuleze o redare desăvîrşită în cuvinte a cîntecelor şi jocurilor întrucît „...caracterul şi ritmul muzical al ariilor române se cade să mărturisesc curat că este tot ce e mai dificil de a cuprinde şi de a înţelege, dacă cineva nu le-a auzit..."

Prin urmare, muzica românească cunoaşte două mari categorii: cîntece şi jocuri. Descriind instrumentele, aminteşte buciumul, cavalul, cimpoiul şi naiul. Vioara e frecventă mai ales la lăutari. Urmează cobza care „...ţine loc de bîză".

Clasificarea genurilor populare efectuată de H. Ehrlich nu este scutită de inadvertenţe şi confuzii. Împarte cîntecele populare în patru categorii: doine sau balade, cîntece de lume sau romanţe, cîntece de joc sau hore şi altele (?) şi marşuri antice naţionale. Deci, nu diferenţiază doina de baladă, melodiile de joc în diversitatea lor de horă. Dacă prin cîntec de lume avea în vedere melodiile laice, atunci este greu de înţeles de ce le identifică cu romanţa. Cît priveşte „marşurile antice naţionale", probabil avea în vedere cîntecele patriotice.

Explicînd balada, Ehrlich sesizează aspecte demne de reţinut. Astfel, baladele sînt cîntece vechi care tratează o amintire istorică sau o istorie de dragoste. Baladele se interpretează „...cu o voce plîngătoare, foarte lin... stăruind asupra notelor de cîntec şi iuţind pe cele de fantezie". Prin urmare, se relevă prin însuşi actul executării notele cu o greutate în transmiterea mesajului, în timp ce notele ornamentale, figuraţiile, vor fi redate într-un tempo mai dinamic. Întreaga explicitare a acestei bivalenţe de tempo conduce înspre stilul parlando rubato al cîntării. Ehrlich surprinde calitatea barzilor care „...ştiu să dea acestor arii o expresie de întristare visătoare, de un efect extraordinar". Legat de genul baladelor, se mai atestă cîntarea din fluier ce însoţeşte melodia vocală. Vorbeşte în acest cadru de melopeea emisă de fluier care echivalează cu „dulceaţa unui cîntec de dor". Ehrlich nu ezită să opună cîntecele populare unor producţii profesioniste, invocînd opiniile unor călători străini care i-au mărturisit „...că aste cîntece atît de simple şi atît de expresive le-au făcut o impresie mai vie şi mai profundă decît toate aceste gambade (?) muzicale ce se aud azi în sălile de concert şi de teatru care sînt primite cu aplauze frenetice!"

Într-adevăr, Ehrlich confundă cîntecele de lume cu romanţele atunci cînd le defineşte structura: cîntece pe versuri mai noi, avînd caracteristicile muzicale ale baladelor — elementul de diferenţiere fiind tempoul mai rapid în care se execută.

Din categoria genurilor de joc se indică hora, jocul de brîu şi căluşarii. În configuraţia muzicală a horei, Ehrlich atrage atenţia asupra „legănării graţioase" ce trebuie să fie exprimată de către muzică, prin „baterea dintîi a fiecărei măsuri şi a doua foarte puţin". Dacă hora e lină şi legănată, brîul este animat şi vioi. Ca şi în concepţia lui Cantemir, căluşarii aduc pe ecranul memoriei fapte din vremea romanilor.

Ehrlich dezvăluie mobilul care l-a determinat să se îndrepte înspre melodiile româneşti necunoscute artiştilor şi autorilor, arătînd că „..ceea ce fac aici este mai mult o încercare de a introduce muzica naţională

a Românilor în lumea muzicală, decît o colecţie ce public şi îmi propun a da la lumină peste puţin a doua culegere spre a completa în oarecare chip această broşură pe care rog a fi privită ca o mostră" [1].

În intenţia lui Ehrlich, aşadar, nu a fost să întocmească o colecţie documentară, ci să facă o demonstraţie artistică asupra valenţelor muzicii româneşti. Cît priveşte planul întocmirii unui al doilea volum mărturisit în prefaţă, el atestă existenţa manuscrisului semnalat, caietele I şi II, care, conţinînd în cea mai mare parte prelucrări datorate lui I. A. Wachmann, nu a mai fost publicat, deoarece însuşi autorul lor începuse tot la Viena să le încredinţeze publicului, prin intermediul tiparului. În fine, dacă ar fi să acordăm credit precizării lui Ehrlich care „...ca muzician conştiincios, n-am schimbat nimica nici în melodii, nici în acompaniament; că le-am transcris aşa cum le-am auzit cîntate...", ar însemna să investim cu autenticitate melodiile publicate. Este însă greu de presupus că profilul unor teme sau acordurile statice şi reduse la două trepte ar defini muzica populară. Ar fi posibil ca Ehrlich să fi cules melodiile de la lăutari care într-adevăr aşa cîntau piesele. În acest fel, lăutarilor li se cuvine adresat reproşul pentru simplismul cu care investeau producţiile folclorice.

Pentru a avea imaginea configuraţiei muzicii populare aşa cum a fost surprinsă de Ehrlich, vom recurge la piesa nr. 9 din manuscrisul *Rumania,* o melodie de joc — acompaniamentul care nu apare aici constă într-o formulă acordică directă de sol major.



Alături de piese cu o certă apartenenţă la tezaurul folcloric se află şi cîteva producţii care au prea puţin comun cu autentica muzică populară. În acest sens s-ar putea cita nr. 3, fără titlu, din manuscrisul *Rumania,* afectat de rezonanţe dubioase ale romanţei eclectice. Se pare că Ehrlich a sesizat artificiozitatea unor asemenea cîntece neluîndu-le în considerare atunci cînd a selectat melodiile pentru colecţia tipărită.

Ehrlich a preluat şi cîntece de mare rezonanţă, care însă nu pot fi citate drept folclorice. În *Arii naţionale româneşti* au fost introduse o variantă a melodiei lansată de A. Flectenmacher pe versurile lui D. Bolintineanu, „Mama lui Ştefan cel Mare" şi „Deşteaptă-te române".

De regulă, prelucrările sale au o configuraţie care se apropie de piesele miniaturale pentru pian. Piesele nu mai sînt încadrate într-un period, ci au o desfăşurare mai amplă, de tip deschis, care nu evită,

[1] Textul prefeţei se găseşte reprodus de G. Breazul în *Patrium Carmen,* p. 379—385.

dar nici nu implică cu obligativitate reluarea unei idei după principiul reprizei. Amploarea unor prelucrări se evidențiază nu atît din numărul mare al măsurilor, ca spre exemplu „Andante“, nr. 2, care însumează optzeci, sau „Hora“, nr. 1, cincizeci de măsuri, ci datorită temelor muzicale diferite care intră în constituția piesei, conferindu-i o structură în lanț. Recurgînd la piesa nr. 2, se observă cele patru idei muzicale, fiecare avînd un timbru propriu, înscriindu-se în expresia epico-lirică.

Axul înruditor se regăsește în fiecare idee în măsura a patra, acea optime (sau șaisprezecime) urmată de optime cu punct conducînd spre tonică, impunînd o formulă de factură lăutărească.



Ideea a treia, care a fost interceptată de Flechtenmacher, introducînd-o în cîntecul patriotic menționat, deși apare mai tîrziu în economia piesei, va trece pe planul întîi, ei încredințîndu-i-se rolul asigurării organicității prin reluare în final. Forma acestei piese este *abcdc.*

„Călușarii‘ (nr. 6), prin pregnanța celor două teme, se afiliază stratului stilistic țărănesc. Nici una dintre teme nu își revendică descendența din melodia călușarilor notată de Sulzer. Ceea ce surprinde este contrastul tematic ce se poate descifra din alăturarea ideilor muzicale ale dansului notat de Ehrlich.



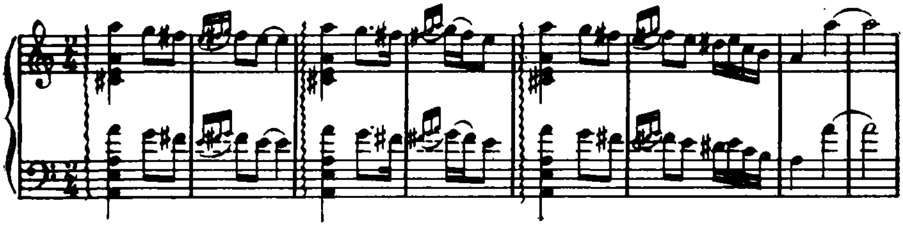
Caracteristic este aici alternarea major-minor și semicadențele pe sol, mi și si bemol.

Cea mai valoroasă piesă din colecție ni se pare „Doina“, capodoperă a stilului parlando rubato. Poate nu greșim conferindu-i întîietatea lui Ehrlich în notarea pe portativ a unei doine de un asemenea farmec poetic.

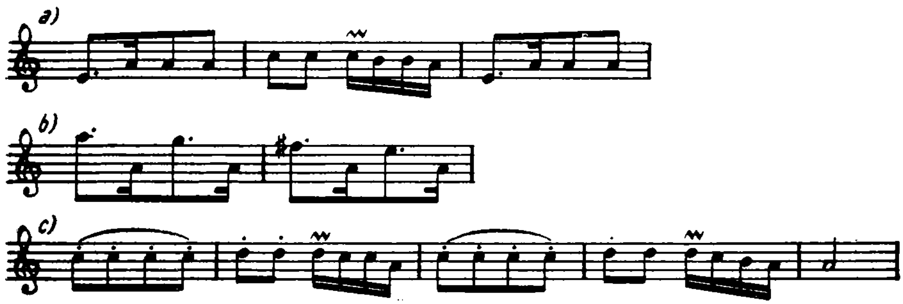

Adagio ma non troppo

De data aceasta acompaniamentul apare variat, suplu, căutînd să se conformeze mersului unduios și capricios al fluxului instrumental. Se folosesc și diviziuni ritmice neregulate de tipul sextoletului.

O anumită aderență la stilul parlando o manifestă și prima parte a „Cîntecului Jianului", deși nu atît de ostentativ ca doina.



După această introducere lentă urmează o secțiune allegro, în care se identifică acestei trei idei tematice :



„Cîntecul Jianului" are așadar o structură bazată pe contrastul lent-repede, parlando-giusto. reprezentînd o admirabilă întruchipare a celor două ipostaze ale expresiei contemplative și active ale firii românești, transpusă în muzică.

O remarcă specială se cuvine „Horei", nr. 3, care de fapt este o sîrbă, avînd impetuozitate și vioiciune. Scrisă în sol major, cu treapta IV urcată, melodia aceasta figurase în *Uvertura națională „Moldova"* (1847) de Alexandru Flechtenmacher și probabil, prin intermediul acestuia, în opera *Gromoboi* a compozitorului A. Verstovski, ca dans valah.

H. Ehrlich are o contribuție inedită pe linia sesizării specificului muzicii populare, așternînd pe portativ piese giusto (ceea ce făcuseră și alții) și piese rubato (unde are întîietatea). Dacă se extrag caracteristicile muzicii românești, așa cum apar în cîntecele tipărite, și se confruntă cu explicațiile teoretice, rezultă că bogăția genurilor și componentele stilistice ale muzicii populare sînt mai bogate în prelucrări, în partea practică a colecției. Ar fi suficient pentru a demonstra acest fapt prin indicarea „Cîntecului Jianului", și a stilului parlando-rubato.

Un alt merit constă în atitudinea obiectivă a lui Ehrlich în selectarea materialului muzical, după criterii estetice şi zonale, ceea ce s-a finalizat în includerea în colecţie a unor cîntece transilvănene, olteneşti şi bănăţene. La Ehrlich nu apare separarea melodiilor valahe şi moldoveneşti, şi nici indicarea lor. Recurgînd la cîntece şi jocuri româneşti transilvănene şi bănăţene, Ehrlich reactualizează linia trasată cu decenii în urmă de F. J. Sulzer, pledînd pe plan muzical pentru afirmarea poporului român, a dreptului lui la unire şi afirmare.

Lui H. Ehrlich i se cuvine recunoaşterea sesizării şi transcrierii stilului improvizatoric al cîntecului românesc precum şi al principiului variaţional, admirabil demonstrate în „Doină". Dar nu numai aceasta, cîntecele lui Ehrlich aproape că nu cunosc fluctuaţia treptelor modale şi secundele mărite. Desigur ele există, dar comparativ cu culegerile lui Ruzitski şi chiar contemporanul său I. A. Wachmann, acestea apar insignifiante şi episodice. Explicaţia acestei absenţe trebuie pusă în legătură cu rapidul proces de europenizare a muzicii româneşti şi descătuşare de influenţele orientale, dar şi cu gustul lui Ehrlich sau al cercurilor muzicale autohtone pe care le-a frecventat şi de unde şi-a cules melodiile. Simpla comparaţie a structurilor modale întîlnite în melodiile populare româneşti notate de Ehrlich şi I. A. Wachmann scoate la iveală două individualităţi distincte, între care se pot trasa, desigur, şi suficiente puncte comune.

Englezul Greenville E. C. Murray ne-a mai transmis şase arii naţionale din România în lucrarea sa *Doine sau cîntece şi legende naţionale din România*, publicată în 1854 [1]. Autorul menţionează că ariile le-a primit de la Principesa Jeane Ghica, ceea ce indică o anumită notorietate a personalităţii lui Ehrlich [2]. Sursa celor şase arii nu se identifică total în *Arii naţionale româneşti*. Trei arii coincid cu ariile lui Ehrlich, două cu melodii de I. A. Wachmann. Nr. 6 este o melodie inclusă de H. Ehrlich în *Rumania*. Iată relaţia dintre cîntecele din cartea lui Murray şi cîntecele cuprinse în *Arii...*

CÎNTECELE DIN CARTEA LUI MURRAY	EHRLICH — *CÎNTECE NAŢIONALE . . .*
Nr. 1 — Hora	Nr. 3
Nr. 2 — Doina	Nr. 5
Nr. 3 — Moderato	Nu figurează. Este cîntecul, nr. 3 din *România* de I. A. Wachmann
Nr. 4	Nr. 2
Nr. 5 — Andante	Nu figurează. Este "Oltenesc", nr. 1 din *România* de I. A. Wachmann
Nr. 6 — Moderato	Figurează în manuscrisul *Rumania* de Ehrlich, nr. 7

[1] Murray, Greenville E. C., *Doine or the National Songs and Legends of Rumania*. London, Smith, Elder and Co., 1854.

[2] Breazul, G., *Patrium Carmen*, op. cit., p. 396—398.

Potrivit acestei comparații, numărul prelucrărilor de melodii românești nu sporește cu nici una. Este curios cum două piese, nr. 3 și nr. 5, introduse în colecția *România* de I. A. Wachmann, au fost atribuite lui Ehrlich, care în această privință nu poartă nici o vină. Dacă ar fi să judecăm lucrurile după atribuirea greșită a unor piese transcrise de I. A. Wachmann lui Ehrlich, s-ar putea crede că în conștiința unor contemporani autorul vodevilului *Triumful amorului* nu se bucura de autoritatea lui Ehrlich. Adevărul este că aportul lui I. A. Wachmann la valorificarea patrimoniului muzical popular a fost categoric mai substanțial, deși inegal ca forță artistică.

FOLCLORUL ROMÂNESC ÎN CAIETELE LUI I. A. WACHMANN

Între anii 1847—1857, Ioan Andrei Wachmann publică la Viena patru caiete de cîntece și jocuri românești, avînd următoarele titluri : *Romania*, culegere de dansuri și arii valahe originale, caietul I, *Buchet de melodii valahe originale*, caietul II, *Ecou din Valahia*, cîntece populare românești, caietul III, și *Malurile Dunării*, cîntece și dansuri românești, caietul IV [1].

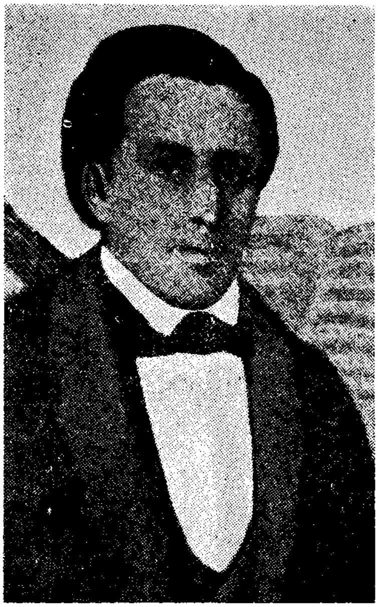
Iată așadar că titlul *Romania* întîlnit pe manuscrisele de melodii românești avînd grafia lui Ehrlich l-a folosit în ediția tipărită I. A. Wachmann. Dacă se urmărește precizarea conținutului, se observă o anumită evoluție de la dansuri și arii valahe (deci nu populare), la melodii valahe originale, apoi cîntece populare românești și cîntece și dansuri românești. Deci, abia în caietul III se afirmă răspicat „cîntece populare". Este de presupus că după 1850, cînd își pregătea ultimele două caiete pentru tipar i s-au clarificat lui Wachmann noțiunile privitoare la producțiile folclorice, dat fiind intervenția deja semnalată a lui V. Alecsandri în 1852. Ultimul caiet, nespecificînd cuvîntul „populare", ar putea conduce la ideea că nu se respectă întotdeauna autenticitatea folclorică ? Pro-

---

[1] *Romania*, recueil des danses et d'aires valaques originaux, transcrits pour le piano seul (Chaier I), Viena, Ed. F. Wessely ci-devant H. F. Müller ; *Bouquet de mélodies valaques originales*, transcrites pour le piano (Cahier II), Viena, F. Wessely ci-devant H. F. Müller ; *L'Echo de la Valachie*, chansons populaires roumains transcrits pour le piano seul (Cahier III), Viena, Ed. H. F. Müller's Witwe ; *Les bords du Danube*, chansons et danses roumaines, transcrites pour le piano seul (Cahier IV), Viena, F. Wessely ci-devant H. F. Müller. Este interesant cui dedică Wachmann caietele : primul — prințesei Maria Bibescu ; al doilea, prințesei Cleopatra Trubețkoi ; al treilea, prințesei Alexandrina Ghica ; și al patrulea, prințesei Bibescu. I. A. Wachamnn își etalează funcțiile : profesor de muzică vocală la Colegiul Sf. Sava, în primele două caiete ; profesor de muzică și director al Teatrului Național din București, în al treilea ; și profesor de muzică la București, în ultimul.

babil, deşi nu se pot formula concluzii edificatoare. Într-adevăr, ultimul caiet apare mai savant, mai elaborat, mai ales în compartimentul armonic şi al scriiturii pianistice. Dar aceasta poate fi atribuită şi acumulării unei experienţe, desăvîrşirii măiestriei sale.

Abia la *Ecou din Valahia,* I. A. Wachmann recurge la o succintă prefaţă care, deşi nu are nici pe departe valoarea estetică şi ştiinţifică a studiului publicat de Ehrlich, totuşi, retroactiv trasează jaloanele colecţiei sale.



Ion Andrei Wachmann.

„Publicînd cel de al treilea caiet de arii româneşti aranjate de mine, îmi permit să le însoţesc cu cîteva scurte observaţii în privinţa caracterului acestor melodii naţionale, în privinţa scopului publicaţiilor. În zilele noastre naţiunile caută să arate contemporanilor particularităţile lor istorice şi artistice. Trăind de optsprezece ani în Bucureşti, capitala Valahiei, şi fiind muzician de profesie, am considerat util să supun judecăţii lumii muzicale aceste melodii naţionale valahe, distingîndu-se atît prin originalitatea şi caracterul lor bizar, cît şi prin farmecul pe care-l emană. Le redau aşa cum le-am auzit din gura cîntăreţilor populari, fără a-mi permite să schimb măcar o notă, adăugînd însă un acompaniament armonic. La melodii de dans (hora) am încercat să imit felul specific de acompaniament al lăutarilor“ [1].

[1] I. A. Wachmann arată componenţa unui taraf lăutăresc : nai, trei-patru viori şi cobză.

Precizarea este edificatoare. Proclamă respect față de melodie, dar înveșmîntarea îi aparține chiar și în cazul horelor, unde s-a străduit să obțină efectele de acompaniament ale tarafului lăutăresc. I. A. Wachmann a reușit mai bine decît predecesorii săi întocmirii de colecții prelucrări să mențină particularitatea melosului românesc. Spunem în mai mare măsură, deoarece procedeele la care a recurs, formele de acompaniament și soluții armonice decupate din tratate și compoziții consacrate, nu puteau să-i permită o prea mare originalitate. De altfel, în prima recenzie publicată despre primul caiet în „Neue Zeitschrift für Musik" (Leipzig), în 1848, se formulează o aspră critică la adresa scriiturii: „Dacă acompaniamentul este proprietatea autorului, nu știm; în acest caz, el n-ar avea de ce să fie mîndru"[1]. Criticul german nu i-a reproșat nepotrivirea ethosului popular cu suportul armonic, deoarece nu credem că avea cunoștințe despre muzica populară care să-l îndreptățească la așa ceva. L-au nemulțumit stîngăciile și mai ales soluțiile armonice firave, prea puțin colorate și anacronic de monotone.

Colecția lui I. A. Wachmann, ca și unele melodii populare păstrate în manuscrise, au meritul surprinderii unor cîntece și dansuri de epocă, preluate în principal de la lăutari munteni, din București. Ca atare, muzica orășenească predomină. Excepții, cîteva piese indicate ca oltenești și mocănești, adică din zona montană. Se află transcrise și cîntece patriotice, „de societate", care la origine nu sînt populare, dar, intrate în circulație, au fost cotate ca atare. Dar ce piese au fost introduse în cele patru caiete? *Caietul I:* „Arie oltenească", „Hora", „Cîntec", „Mocănesc" (păstoresc), „Miezul nopții", „Hora", „Cîntec", „Hora", „Cîntec", „Hora", „Oltenesc" și „Mocănesc" (dansul păstorilor); *Caietul II:* „Arie tristă" (lugubră), „Cîntec", „Cîntec", „Arie", „Cîntec", „Hora", „Hora", „Mocănesc", „Arie", „Cîntec", „Brîu", „Cîntec popular al haiducului Jianu", „Cîntec melancolic din Olt", „Hora", „Quasi trio-hora"; *Caietul III:* „Melodie națională compusă de fiul de boier Nicolae Filipescu", „Hora"-dans țărănesc, „Cîntec de adio" (Rămîi sănătoasă), „Hora de întronare"[2], „Baladă" (Pe stînca neagră a vechiului castel), „Hora bahică" (bețivilor), „Cîntec oltenesc" (Doamne ce păcat, lelică), „Arie țigănească" (Frunză verde baraboi, ce cauți Barbule la noi), „Horă sentimentală", „Arie țigănească" (Venind seara de la clacă), „Arie oltenească", „Cîntec" (Nu e foc mai mare), „Arie" (Te strîngeam în brațe), „Cîntec" (Draga neichii nevestică), „Arie" (E noapte, întuneric), „Hora", „Cîntec", „Hora militară", „Cîntec militar" (Eu pe deal, mîndra pe vale) și „Hora țăranilor"; *Caietul IV:* „Arie" (Hai să mergem la șosea, Catincuțo fa!), „Arie — Măgureli" (Trecui prin tresale?), „Dansul păstorilor", „Arie" (Cînd eram în floarea mea, zburam ca o păsărea), „Arie"

---

[1] Breazul, G., *Valorificarea artistică a folclorului,* studiu cit., p. 131.

[2] În *Patrium Carmen,* p. 377, G. Breazul crede că „Hora de întronare" ar fi legată de suirea pe tron a lui George Bibescu în 1843. De remarcat că titlul „Întronare" l-a folosit și H. Ehrlich.

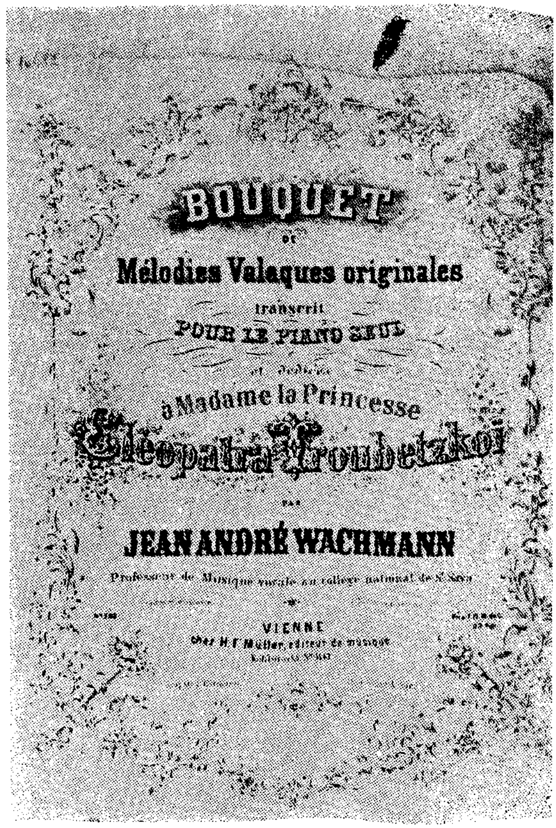
(Auzit-aţi de-un Jian şi de-un hoţ de căpitan), „Arie" (Acum simt că trăiesc bine, cînd e puica lîngă mine), „Arie" (Am un leu şi vreau să-l beau), „Arie" (Rîndunica), „Arie" (Are popa două fete), „Arie" (Iubeam cu frăgezime [sic] o jună), „Brîu", „Arie — Cometa" (Mi-a venit o veste seara), „Arie" (S-a stins aşa de lesne din tine suvenirea), „Hora Unirii" (Hai să dăm mînă cu mînă) şi „Arie" (Frunză verde leuştean, m-a făcut mama oltean) [1].

Rezultă din înşirarea titlurilor nu numai o mare bogăţie şi varietate, dar şi o inconsecvenţă sau o evoluţie în însăşi metoda prezentării. În timp ce în primul şi al doilea caiet, titlurile sînt, în cele mai multe cazuri, generale, avînd formulări care nu determină identitatea piesei, „cîntec", „hora" fiind un generic prea abstract, în ultimele două caiete, chiar şi atunci cînd o piesă se intitulează arie sau cîntec, se recurge la subtitlu, indicîndu-se versurile cu care debutează. În acest fel, se desprinde ideea că pe parcurs s-a produs clarificarea lui I. A. Wachmann în privinţa folosirii melodiilor preluate, ce n-a fost străină de limpezimile intervenite în acest domeniu în literatură. Dacă ne ghidăm după menţiunile existente pe foaia de titlu a fiecărui caiet, avem posibilitatea să plasăm mai riguros în timp întocmirea lor. În primele două caiete, I. A. Wachmann îşi prezintă cartea de vizită ca fiind „profesor de muzică vocală la Colegiul Sf. Sava". Ştiind că aici a funcţionat pînă în anul 1850, se deduce că cele două caiete au fost date publicităţii anterior. Aşadar, *România* şi *Buchetul de melodii valahe* au fost tipărite pînă în 1850, probabil : I — 1847—1848, (exista recenzia în 1848) iar II — 1849—1850. Ca atare, I. A. Wachmann publică două caiete înaintea lui Ehrlich. După ce I. A. Wachmann avusese posibilitatea să cunoască *Arii naţionale româneşti,* a deţinut termenul unor comparaţii, procedînd ca atare în ultimele două caiete. Caietul III pare să dateze din 1852—1853, dacă ne ghidăm după referirea din prefaţă la cei 18 ani petrecuţi în ţara noastră.

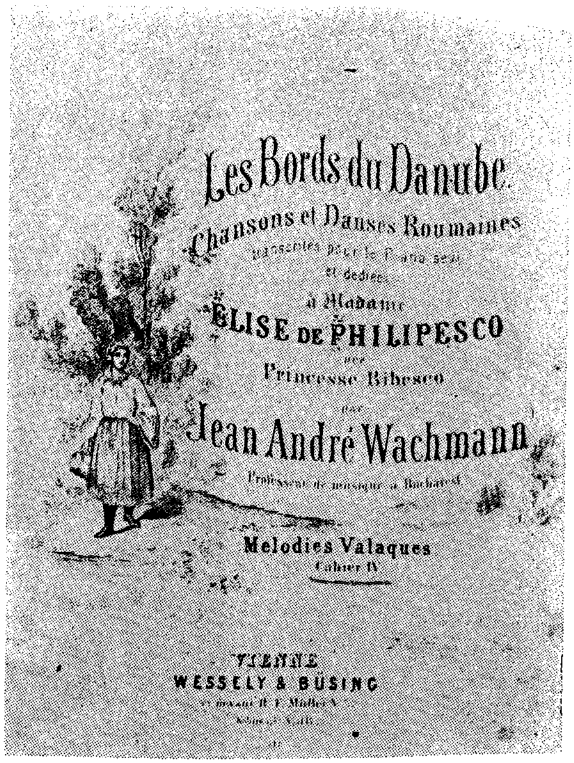
Începînd cu publicaţiile lui Ion Wachmann, se poate spune că prelucrarea melodiilor româneşti intră într-o nouă fază. De la transcripţiile empirice, spontane şi insuficient asimilate într-un cadru superior pianistic, se ajunge la aranjamente ce depăşesc limitele, adeseori conven-

[1] Printre partiturile-manuscris ale lui I. A. Wachmann, păstrate la cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei R.S.R., se află manuscrisul nr. 2504, care este o ciornă a melodiilor populare din care lipseşte începutul. După titlu se va putea constata că unele melodii au intrat în Caietul III tipărit, altele nu. Aceasta înseamnă că I. A. Wachmann a prelucrat mai multe cîntece populare decît cele pe care le cunoaştem prin intermediul tiparului. Filele rămase prezintă piesele de la nr. 5 la 25 : „Fantezie românească de Filipescu", „Hora", „Air valaque de pian", „Air valaque de Mansu" (?), „Air valaque", „Air valaque", „Oltenesk" „Bibescu", „Air valaque", „Hora", „Măriuţa..." (?), „Inima mea multe are", „Hora militară", „Mocănesc", „Nu mă pedepseşti", „Dulica (?) ce vezi ?", „Oltenesc", „Arie-horă", „Oltenesc", „Hora de Catinca Ghica", şi „Vai de mine".


ROUMANIA
TRANSCRITS
POUR LE PIANO SEUL
la Princesse Régnante de Valachie
MARIE BIBESCO
PAR
JEAN ANDRÉ WACHMANN
CAHIER I
VIENNE CHEZ H. F. MÜLLER


BOUQUET
Mélodies Valaques originales
transcrit
POUR LE PIANO SEUL
à Madame la Princesse
PAR
JEAN ANDRÉ WACHMANN
VIENNE





Cele patru volume de melodii populare româneşti, publicate de I. A. Wachmann.

ționale și inadecvate, ale colecțiilor anterioare, întrunind cerințele unor miniaturi pentru pian pe teme populare. De la primul contact cu oricare din cele patru caiete ce însumează șaizeci și două piese, se remarcă o mai mare pătrundere în tainele structurale ale melodiilor românești. Aceasta apare în evidență din analiza scărilor în care se încadrează melodiile. În primul caiet, de pildă, se găsește o mare varietate a scărilor, cu preponderența celor cromatice. Aria oltenească nr. 1 din *România* desfășoară un mod de *la* cu treptele IV și VII ridicate. „Hora" nr. 6 prezintă scara cromatică : *sol — la bemol, si bemol, do — re — mi bemol — fa diez* sau *fa becar* (în coborîre). Hora nr. 8 proiectează a treia scară cromatică : *do — re diez — mi — fa diez — sol — la diez — si* [1].

Cîntecul nr. 6 din *Buchet de melodii valahe* se înscrie într-o scară melismatică : *mi — fa diez — sol — la — si bemol — do bemol* și *do becar — re bemol — re natural.* O variantă a modului trei cromatic se află în același caiet — „Hora" nr. 7 : *do — re diez — mi — fa diez — sol — la bemol.* În *Ecouri din Valahia,* I. A. Wachmann aduce o ornamentație melodică mai bogată decît în celelalte caiete. Se pot întîlni moduri cromatice complexe ca în „Cîntec de adio", nr. 3, a cărui scară este : *fa — sol — la bemol — si bemol-becar — do — do diez — re — re bemol — mi — fa.* Așadar aici s-au putut auzi enarmonicele *do diez* și *re bemol,* care într-o interpretare adecvată nu puteau suna identic. „Aria Măgurelui" din *Malurile Dunării* aduce un mod de *sol* astfel cromatizat : *sol — la — la diez — si — do — do diez — re — re diez — mi — mi diez — fa — fa diez.* Frecvent apare *sol* minor cu treapta IV ridicată. Colecția lui Wachmann, spre deosebire de colecția lui Ruzitski nu evidențiază o prea mare labilitate a treptelor, excepție făcînd cîteva piese și mici modificări cromatice pe parcurs. Modul impus la început este suveran. Adeseori cîntecele și dansurile se încadrează în major-minorul clasic, ceea ce vădește tendința spre simplificarea traiectului melodic și europenizare. Tendința aceasta va domina în sistemul organizării sunetelor din cele patru caiete.

S-ar fi putut crede că Wachmann, sesizînd bogăția intervalică, va recurge la o armonizare originală, pe cît posibil în perioada respectivă, apropiată de fizionomia melodică. Din nefericire, nu se constată așa ceva, aceiași piloni tonali sînt aduși cu insistență. Totuși, limbajul este mai puțin static, o anumită mișcare armonică pulsează în piesele sale, nefiind însă de natură să ofere varietate relațiilor funcționale.

Arsenalul componistic nici la I. A. Wachmann nu se remarcă prin mijloace multiple, cu toate acestea experiența sa teatrală se reflectă în caracterul contrastant al succesiunii pieselor, în lipsa de uniformizare a facturii pianistice. Într-un cuvînt, I. A. Wachmann denotă o oarecare

[1] Ciobanu, Gheorghe, *Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine.* În : „Bulletin de l'Institut de Musique", Sofia, Tom. XIII, 1969, p. 388—389.

fantezie şi bun gust în prelucrarea melodiilor, mergînd, desigur, pe calea indicată de compozitorii romantici germani. Pînă la el, toţi autorii de colecţii-prelucrări se rezumau la notarea liniei melodice, la mîna dreaptă. Wachmann nu adoptă aceeaşi metodă simplistă, ci adeseori foloseşte o scriitură acordică, mersul în octave paralele pentru a imprima mai mult relief melodiei, iar atunci cînd ornamentele o cer, se mulţumeşte cu o scriitură melodică bogată în înflorituri.

Ilustrativ, aria nr. 4, „Cînd eram în floarea mea", din caietul IV.

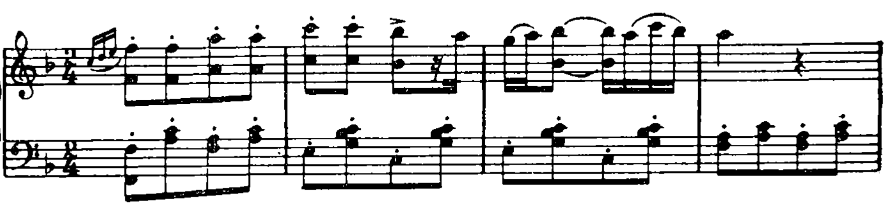


De multe ori, asemenea procedee cumulează în cadrul aceleiaşi piese, ca bunăoară în *Ecou din Valahia,* nr. 1. Şi în privinţa arhitecturii se manifestă unele iniţiative. De cele mai multe ori, piesele sînt formate din alăturarea a două perioade de tip clasic (şaisprezece măsuri). Tematic, ele diferă. Mai rar, în a doua frază a periodului secund se aud formule tematice ale primului, realizîndu-se o anumită sudură a materialului muzical. Asemenea exemple se găsesc în primele două caiete, care sînt mai sobre. Este drept însă că în *Buchet de melodii valache,* „Cîntecul Jianului" (nr. 12) apare în contextul general ca foarte amplu, cu o secţiune dezvoltătoare de proporţii. Nu intenţionăm să analizăm pe larg formele uzitate de I. A. Wachmann. Acestea sînt variate de la o piesă la alta, deşi schemele formei monopartite, bipartite (cu sau fără dezvoltare) şi tripartite vor încadra autoritar majoritatea schemelor.

Primele caiete se axează mai mult pe jocuri, ultimele pe cîntece, dar o anumită diferenţă există de la un caiet la altul, mai uşor vizibilă între caietul trei şi patru. Acesta din urmă denotă nu numai o familiarizare a compozitorului cu sursa folclorică, ci şi o detaşare de ea, adică o privire distanţată, ceea ce se concretizează printr-o mai mare libertate a tratării, mai multă varietate în scriitură. Am invoca în acest sens din caietul *Malurile Dunării,* Aria nr. 2, „Măgureli", o melodie de romanţă, cu contraste major-minor între secţiuni.



Fragmentul indicat va reveni în creația lui Eduard Caudella, în opera *Petru Rareș*. În aceeași ordine de idei, colecțiile pentru pian, și îndeosebi cele ale lui I. A. Wachmann, s-au bucurat de multă circulație, cuprinzînd unele melodii prezente în creația altor compozitori. În caietul trei figurează balada „Pe o stîncă neagră“, nr. 5, în caietul patru, nr. 14 „Hora Unirii“, iar la nr. 7, aria „Am un leu și vreau să-l beau“, într-o prelucrare suplă, concisă, plastică. Iată un fragment :



George Breazul are o atitudine poate prea critică față de culegerile lui I. A. Wachmann, deoarece „...aproape tot ce a reținut Johann Andreas Wachmann din «gura lăutarilor» nu face parte din cîntecele populare, ci sînt diferite alte piese muzicale“ [1]. Își susține teza prin : „Melodie națională compusă de fiul boierului Nicolae Filipescu“, „Hora de întronare“, „Hora militară“, „Hora sentimentală“ și „Arie țigănească“ (nr. 8, Caietul III). Într-adevăr, aceste piese, deși erau cîntate de lăutari, au suficiente atribute care le trădează originea. Numai că aspectele negative, stîngăciile sau greșelile care imprimă unor piese trăsături de rezonanță profesionistă, nefolclorică, se găsesc aproape la toți muzicienii (mai puțin la C. Miculi) care s-au ocupat de folclor, inclusiv la A. Pann. Credem că viciile de fond și formă deduse din caietele lui I. A. Wach-

[1] Breazul, G., *Patrium Carmen*, op. cit., p. 376—377.

mann au o sferă generală, cu diferenţe în favoarea sau defavoarea unei anumite colecţii.

Compozitorul I. A. Wachmann, alcătuindu-şi caietele de melodii şi jocuri populare pentru pian, a avut de cîştigat din două puncte de vedere. Primul, şi-a format şi exersat meşteşugul pe materia muzicii populare, obţinînd un caracter naţional al compoziţiilor sale, ceea ce, înainte de 1848, nu se poate demonstra. Al doilea, în istoria muzicii româneşti, I. A. Wachmann rămîne în principal, datorită acestor miniaturi pianistice, pe care am înclina să le calificăm, cu toată reţinerea, remarcabile, în pofida parfumului salonard, romanţios pe care-l transmit. N-ar fi exclus ca tocmai aceasta să le comporte farmecul. În orice caz, piesele sînt adevărate documente sonore de epocă, avînd pe deasupra certe calităţi artistice.

CAROL MICULI CONFERĂ VALENŢE SUPERIOARE PRELUCRĂRILOR FOLCLORICE

Reîntors în patrie de la Paris, în 1848, unde urmase studiile muzicale cu Frédéric Chopin, Carol Miculi are revelaţia muzicii populare româneşti.

Călătorind în 1850 la Bucureşti şi Iaşi, muzicianul bucovinean a fost atras de originalitatea şi pitorescul muzicii populare cîntate de ţărani şi de lăutari. Anii şederii la Cernăuţi, contactele susţinute cu cărturarii români i-au permis să aprofundeze observaţia asupra muzicii populare pe care o îndrăgise. Rodul admiraţiei sale pentru folclorul românesc îl reprezintă în principal cele patru caiete : *Douăsprezece arii naţionale* [1]. Asupra anilor tipăririi caietelor vom obţine informaţii preţioase din articolul deja menţionat, pe care Vasile Alecsandri l-a publicat în „România literară", în 1855. Recenzia consemnează apariţia celor 48 melodii populare, ceea ce înseamnă că văzuseră lumina tiparului anterior, deci pînă în 1854 inclusiv. Alecsandri îl prezintă drept „unul din compatrioţii noştri din Bucovina, artist de frunte", elev al vestitului pianist Chopin". Urmează date edificatoare asupra anului şi împrejurărilor culegerii melodiilor. „În voiajul ce au făcut la 1850, în provinţiile noastre, dl Şarl Miculi, deşi deprins din copilărie cu armoniile europeneşti, totuşi s-a simţit cuprins de un adevărat entuziasm la auzirea melodiilor populare a românilor şi au şi hotărît a le prescrie pentru ca să le scape de ncianul uitării. Cu o răbdare şi un tact de artist înamorat de frumuseţile artei, el au ascultat pe cei mai vestiţi lăutari din Iaşi şi din Bucureşti",.. Alecsandri nu ezită să considere albumul „...întocmit cu gust şi ştiinţă", şi să-i marcheze semnificaţiile : „...melodiile noastre na-

---

[1] *Douze airs nationaux roumains* (Ballades, Chants des bergers, Airs de danse etc.) recueillis et transcrits pour le piano par Charles Miculi, Caietele I—IV, Léopol, Ed. Charles Wild.

ționale vor dobîndi locul ce merită în admirarea acelor ce prețuiesc frumusețea originală a melodiilor populare și care știu a cunoaște sufletul unui neam în tainele acelor melodii." [1]

Așadar, în 1850 C. Miculi era intens preocupat de culegerea melodiilor populare. Într-o scrisoare a lui Constantin Hurmuzachi, din 14 noiembrie 1851, se arată că albumul melodiilor naționale însuma peste 36 piese, ceea ce echivala cu primele trei caiete [2]. Din scrisoare se deduce că lui Miculi i-au fost aduși lăutarii de la care și-a notat melodiile. Mai mult, acestea au fost selectate din repertoriul celor mai buni lăutari. Se poate bănui că ariile naționale au fost trimise spre publicare la Lipsca dar atunci cînd au fost notate toate piesele care compun cele patru caiete.

Cumulînd toate datele, se poate susține că Miculi a cules, prelucrat și publicat cîntecele și dansurile populare între anii 1850—1854, poate începînd din 1849. Potrivit acestei constatări, apare limpede că I. A. Wachmann, H. Ehrlich și C. Miculi au întreprins în aceeași perioadă munca de culegere și întocmire a colecțiilor lor. De remarcat că numai Miculi specifică încă din foaia de titlu „culese", ceea ce trebuie înțeles că nu a preluat melodii notate de altcineva. Ehrlich și Wachmann, în introducere menționează cum au fost notate melodiile respectîndu-le autenticitatea. Ei nu vorbesc lămurit despre opera de culegere. Se poate presupune că ei au efectuat culegerile și notarea melodiilor. În același timp se poate emite și părerea că unele melodii nu au fost culese ci preluate.

Ce piese conține colecția lui C. Miculi [3]? *Caietul I:* „Doina", „Doina", „Hora", „Muntenesc", „Cîntecul lui Dari[e]", „Pe o stîncă înaltă", „Hora", Fără titlu (Andantino), „Du-te, du-te la bărbat", „Horă", „Ce fot fugi", „Iubită", „Hora; *Caietul II:* „Horă", „Pasăre galbenă",

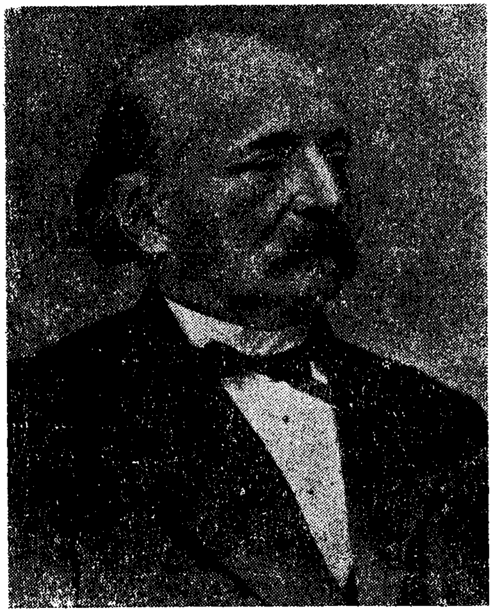
---

[1] Breazul, G., *Alecsandri și muzica*, op. cit., p. 256, și *Patrium Carmen*, p. 386—387.

[2] Bănescu, N., *Corespondența familiei Hurmuzaki cu Gheorghe Barit*. Vălenii de Munte, Tip. „Neamul Românesc", 1911, p. 93—94. Scrisoarea lui C. Hurmuzaki, Botoșani, 14 noiembrie 1851. „Dacă ați citit, în anul trecut, pe la Iunie sau Iulie, în „Bucovina", un articol al meu despre concertul lui Ș. Miculi și colecțiunea făcută de el, Vă puteți acum încredința, din alăturatul cîntec, că am scris adevărul. Pîn'acum, acest rar talent au transcris, sub nemijlocita asistență și îmboldire a mea și a surorii mele Săfticăi, după executarea celor mai buni lăutari, ce i-am adus din toate părțile, mai bine de 36 cîntece naționale, din cele mai frumoase, care curînd se vor trimite la Lipsca...".

[3] Numele lui Carol Miculi apare în unele variante. În colecția de „*Arii naționale române*" este Charles; Alecsandri scrie românește versiunea franceză: Șarl. În „Gazeta de Moldova", 1851, p. 99, la Novitale din năuntru se anunță sosirea la Iași pentru un concert a pianistului bucovinean Scarlat Miculi. Vezi: *Biblioteca analitică a periodicelor românești, 1851—1858, vol. II, partea III*, București, Ed. Academiei R.S.R., p. 1110.

„Vin de mă sărută", „Hora be" (?), „Horă", „Subt o culme de cetate", „Bujor", „Corăbiască" (joc), „Soarele în vîrf de munte", „Cîntec", „Ciobănesc", „Hora" ; *Caietul III* : „Hora", „Foc la mine, foc la tine", „Arcanul", „Puiculiţa mea", „Hora", „Obrocu", „Hîţi cumetre", „Hora", „Corăbiască" (joc), „Hora", „Plinu-s, plinu-s de duşmani", „Copilă frumoasă şi tînără" ; *Caietul IV* ; „Ah suflete", Fără titlu (Allegretto"), „Lunca ţipă, lunca sbiară", „Sub poala de codru verde", „Bucium", „Frunză verde de



Carol Miculi.

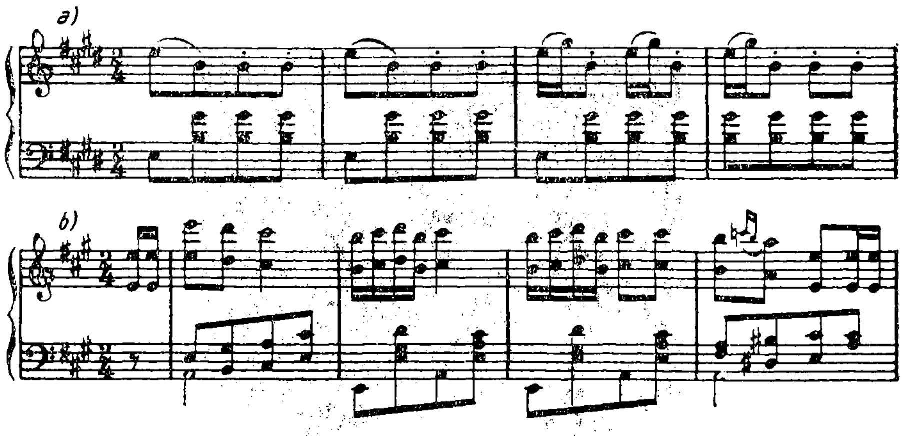
piper", „Ah tu dormi, dormir-ai moartă", „Arde-te-ar focul pămînte", „Văcărescu", „Oiţele", „Aleargă, puiule", „Hora" [1].

Din această înşirare se observă că, excepînd unele apropieri tematice determinate de genul romanţei şi al versurilor erotice, cîntecele incluse de C. Miculi în caiete diferă substanţial de folclorul reperat de Ehrlich şi Wachmann. În timp ce, în culegerile acestora ponderea o deţin melodiile din ţara românească şi doar cîteva din alte părţi, la Miculi, raza geografică a culegerii a fost centrată pe muzica populară a Nordului Moldovei, poate şi a Nord-Estului Transilvaniei. Sub acest aspect, pe ansamblul colecţiilor-prelucrări, datînd din acea vreme, se poate vorbi despre o reflectare geografică a folclorului muzical.

---

[1] Caietele sînt dedicate : D-nei Catherine de Rolle, D-nei baron Angelique de Mustazzo, d-nei Pulcherie de Buchenthal, n. Costin, şi d-nei Eliza Sturza.

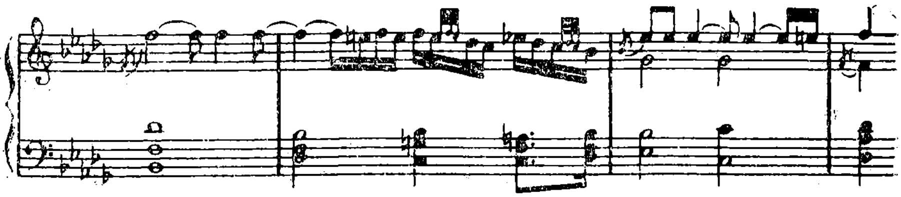
Hora totalizează 13 piese (ultimul caiet incluzînd doar una). Jocuri mai apar prin : „Muntenesc“, „Ciobănesc“, „Oboroc“, „Arcanul“ și două „Corăbiasca“ [1]. Este interesant că deși diferă, ambianța de voioșie și exuberanță le apropie. Iată conturul melodic al celor două jocuri „Corăbiasca“ :



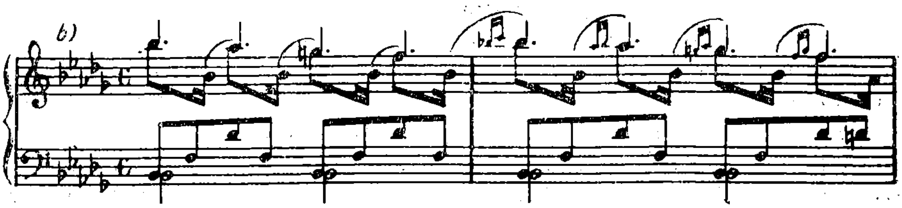
Melodiile care la origine au fost vocale predomină. Deși cele mai multe conduc spre cîntecele de lume, spre romanță, este de remarcat că primele două piese din caietul I sînt doine, ceea ce pare edificator pentru orientarea lui Miculi înspre folclorul sătesc, preluînd spiritul improvizatoric, desfășurarea rubato. Prima doină are și o simetrie aparte, două fraze cu cîte 13 măsuri, cu revenirea în final a elementelor tematice inițiale. Cît privește constituția tematică se desprind două elemente melodice, recitativic recto tono și melismatic. De altfel indicația autorului precizează desfășurarea piesei prin „quasium recitativo“. La începutul secțiunii secunde apare o formulă melodică ce poartă gîndul înspre un motiv caracteristic doinelor românești și înspre un pasaj din „Ciocîrlia“. Iată cele trei elemente tematice :



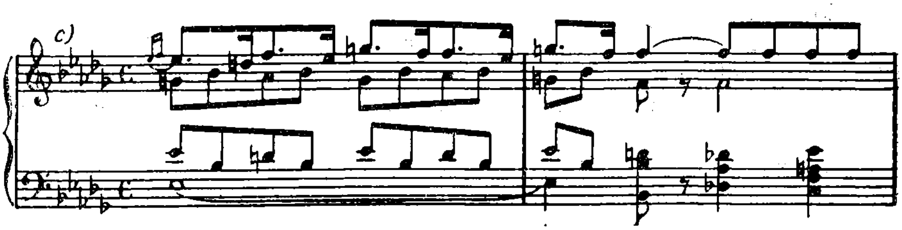
[1] Beu, Octavian, *Carol Miculi un prieten român al lui Chopin*. În : Studii muzicologice, nr. 6, București, Uniunea compozitorilor, 1957. p. 51—52.



b)

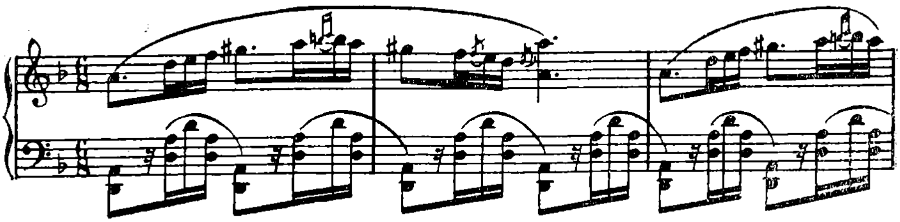


c)



Evident, bogăția sonoră a melodiilor culese și prelucrate de C. Miculi este superioară întreprinderilor similare contemporane. Ar fi suficient dacă am invoca drept argument acompaniamentul armonic, mobil, variat și colorat, conferind liniei melodice un suport cu rezonanțe moderne pentru acea epocă. În cadrul indicațiilor de caracter, se întîlnește specificarea „rustico". A se vedea „Hora" nr. 5 din caietul III.

C. Miculi tratează variat hora. În cadrul acestui gen se găsesc măsurile 3/4, 6/8, 2/4 și 4/4. Așadar, C. Miculi este primul compozitor care valorifică ritmul legănat de horă în trei piese, demonstrînd o subtilă pătrundere a specificului său în nr. 8, caietul III.



„Cîntecul lui Darie" din caietul I surprinde în cadrul unei mișcări binare prin mersul legănat, realizat prin trioletele de pătrime. Este în

această mişcare ceva din oscilarea doinită care va fi întîlnită adeseori în creaţia lui George Enescu. La Miculi există deja o amplă paletă expresivă, cerută de compozitor prin numeroase indicaţii, care se schimbă în unele piese după numai cîteva măsuri.

Piesele folclorice ale lui C. Miculi sînt adevărate bijuterii sonore, putînd să figureze cu succes în repertoriul pianiştilor. Ignorarea prelucrărilor lui Miculi înseamnă ignorarea unor piese de real interes, a unor miniaturi de o fascinantă elevaţie poetică. Într-un anumit sens, ariile lui Miculi ar putea fi asemuite doinelor lui Alecsandri, avînd un farmec folcloric inepuizabil, o vitalitate plină de prospeţime. Impresionează puterea de plasticizare a imaginilor, caracterul poetic al fiecărei piese. În felul său, caietele apar ca o înlănţuire de miniaturi contrastante, fiecare aducînd o sferă diferită, o anume trăire, de cele mai multe ori precizată prin transcrierea titlului melodiei populare care a servit drept imbold creator.

Miculi nu mai este un compozitor diletant, un muzician romantic care, între altele, scrie şi lucrări pentru pian. Pianist şi compozitor cu înclinaţii deosebite faţă de acest instrument, Miculi posedă o remarcabilă tehnică, denotă perfecta stăpînire a mijloacelor de expresie ale acestui instrument. Şi-a însuşit întru totul principiile şi ideile profesorului său, Frédéric Chopin, în privinţa procedeelor componistice, deşi nu manifestă aceeaşi maturitate şi profunzime a gîndirii muzicale. În timpul anilor petrecuţi la Paris, prin intermediul lui Chopin, are prilejul să cunoască personal compozitori notorii aflaţi permanent sau temporar în capitala franceză. Prin temperamentul său liric, se apropie de stilul compozitorului polonez.

Miculi este primul compozitor român care aderă total la estetica romantică. Piesele sale vădesc o fantezie bogată, libertate în mînuirea tehnicii pianistice, descătuşare de normele prea fixe ale clasicismului care dominaseră idealurile compozitorilor precedenţi ce s-au ocupat de melodiile populare româneşti, exceptîndu-l întrucîtva pe I. A. Wachmann.

Şi Miculi menţine scările specifice cu profil cromatic ale melodiilor noastre, avînd predilecţie pentru lidic. Cu toate acestea, predomină scările diatonice. El dovedeşte afinitate pentru stilul rubato, pentru caracterul doinit, atît de propriu muzicii noastre. Din acest punct de vedere, Miculi este un pionier. Grăitor în acest sens este şi „Bucium" nr. 5, a cărui introducere, ca stil, îl prefigurează pe T. Brediceanu. Din lucrările lui C. Miculi legate de folclorul românesc se desprinde o atmosferă de melancolie, o ambianţă pastorală. Configuraţia ritmică se diversifică prin apariţia trioletelor, cvintoletelor, septoletelor. În permanenţă factura instrumentală se modifică, scriitura instrumentală pretinde o tehnică de virtuozitate, cu acorduri larg desfăşurate, cu arpegii şi note melodice. Factura devine amplă în funcţie de nuanţele emoţionale pe care

intenţionează să le sublinieze, ca bunăoară în „Ah suflete" nr. 1, caietul I.

Limbajul armonic este colorat. Alături de pedale pe tonică sau dominantă, întîlnite şi la ceilalţi compozitori, Miculi recurge la trepte secundare şi la alterarea acestora, la septime de dominantă şi acorduri de nonă. Adeseori, Miculi foloseşte contrastul dintre acordurile prelungite şi mişcarea în şaisprezecimi pe anumite formule melodice descendente de provenienţă populară. Sau în alt caz, pe acorduri statice ca desfăşurare ritmică se brodează linia melodică de un contur şerpuitor, sinuos, chiar melismatic. Aşa sînt piesele din caietul IV, nr. 9 „Văcărescu" şi parţial „Oiţele" nr. 10. Deosebit de antrenantă apare Hora nr. 12 con fuoco.

Formele muzicale la care recurge Miculi nu mai decurg din structura melodică populară. El nu preia integral citatul ci, de regulă, se serveşte numai de anumite motive, de formule frecvente, pe temeiul cărora improvizează. Aşadar, şi sub acest aspect manifestă o atitudine înnoitoare, din care decurge o mare varietate a formelor miniaturale : period simplu, „Lunca ţipă, lunca zbiară", nr. 3 (caietul IV), structură monopartită cu introducere şi codă, „Bucium" nr. 5 (caietul IV) ; period clasic de şaisprezece măsuri „Frunză verde de piper", nr. 6 şi „Ah dormi, dormire-ai moartă", nr. 7 (caietul IV). Structura bipartită AB, cu opunerea a două mişcări Lento şi Allegro vivace se foloseşte în „Văcărescu", nr. 9 (caietul IV). În piesa nr. 2, Allegretto (caietul IV), compozitorul abordează forma tripartită simplă, secţiunea mediană fiind mai degrabă o punte de un caracter rubato, pregătitoare pentru reluarea materialului iniţial într-o manieră variată, dinamizată. Schema AAB se găseşte în „Muntenesc", nr. 4 (caietul I), în „Du-te, du-te la bărbat", nr. 9 (caietul I). De asemenea, structura ternară ABA o are „Hora", nr. 7 (caietul I) [1]. Întîlnindu-se mai rar, forma tripartită se poate susţine că Miculi o considera mai puţin caracteristică pentru cîntecul popular românesc.

Cele *48 arii naţionale româneşti* ale lui Miculi întrunesc toate atributele unei lucrări închegate, demonstrînd din plin posibilităţile multiple ale folclorului de a fi valorificat prin ingenioase procedee componistice. Piesele nu au o succesiune riguroasă, putînd fi detaşate şi interpretate de sine stătător, aidoma uverturilor, preludiilor, ecosezelor, mazurcilor din acea perioadă. Prin valoarea artistică a cîntecelor şi jocurilor româneşti, Miculi îşi înscrie numele cu majuscule în Pantheonul compozitorilor întemeietori ai muzicii româneşti.

De notat că A. Deprosse publică la Hamburg, probabil în 1866, *21 arii şi dansuri naţionale româneşti* care, aşa cum arătase G. Breazul, sînt preluate din caietele lui C. Miculi, fără să se specifice. Piesele prezintă minime schimbări în partida basului, patru fiind transpuse în altă

---

[1] Herman, Vasile, *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*, Cluj, Conservatorul „G. Dima" 1973, teză de doctorat, ex. dactilografiat, p. 17—18.

tonalitate. Indicarea exactă a raportului dintre piesele din colecţia A. Deprosse şi C. Miculi a făcut-o G. Breazul în *Patrium Carmen*[1].

C. Miculi nu s-a mărginit numai la prelucrarea melodiilor româneşti. Recurge la formule structurale specifice muzicii noastre, compunînd piese concertante, miniaturale în stilul folclorului românesc. În „Vingt pièces“ op. 24, pentru pian, două sînt „Alla rumana“. Astfel, melodiile acestor genuri clasice aduc inflexiuni de provenienţă românească.

Melodii populare se găsesc şi în unele albume destinate pianului. Două hore, o „romanescă“ şi „Birul greu“ au fost incluse în Albumul Paulina Orăşianu (1854), alături de o bogată literatură pianistică, din care dansurile mondene erau nelipsite[2]. Nu se specifică numele muzicianului care le-a transcris, dar se poate deduce că era destul de nesigur în prelucrări. Horele sînt în 2/4, simplificate ca profil. „Romanesca“ este o melodie orăşenizată, iar „Birul greu“ nu este altceva decît „Mocănesc“, nr. 4 din caietul I *Romania* de I. A. Wachmann. Într-un alt album, Ms. rom. nr. 2727[3], care pare din deceniul al şaselea, sînt două hore a căror fizionomie pianistică şi melodică se află mult sub nivelul prelucrărilor lui Miculi şi Wachmann. Evident, asemenea piese mai există în multe manuscrise, albume, colecţii, calendare.

Melodii populare, adeseori prelucrate, se publică cu regularitate după 1850 în calendare. Este şi acesta un argument în favoarea interesului de care se bucurau. Vom ilustra teza doar prin două exemple. În *Calendar pentru Români* pe anul 1851 tipărit la Iaşi (Institutul Albinei) se publică pentru pian *Tarantela română sau dans ardelean*. O „Doină de la Valea Albă“ se inserează în *Calendar pentru Români* din 1855 (Iaşi), în prelucrarea lui Ioan Cartu. Partitura aduce un element inedit, prin aceea că, deşi pentru pian, sub melodie (mîna dreaptă) se scriu versurile[4].

Unele probabil ne-au scăpat. Bunăoară, un manuscris bogat pe care nu l-am identificat i-a fost cunoscut folcloristului Ilarion Cocişiu, care-l datează din faza anterioară lui A. Berdescu, deci 1855—1860[5]. Piesele acestui manuscris intitulat de I. Cocişiu *Caietul Anonimului* 5 sînt : Fără titlu, „Puică, vrei nu vrei“, Fără titlu, „Hora“, „Hora“, „Viorica“, „Hora pescarilor“, „Frumoasă-mi fu viaţa“, „Hora Balta“, „Greca“, „Du-l du-l la mînăstire“, „Desfă-mi puică ce-ai făcut“, „Sabarell“ (?),

---

[1] *Vingt et un Airs et Danses nationales roumaines ; 21 Rumänsche National Melodien (Tänze und Lieder) für das Pianoforte* übertragen von A. Deprosse, Hamburg, Fritz Schuberth (f.a.). Cf. Breazul G., *Patrium Carmen*, p. 418—420. Colecţia a fost recenzată în : „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung“, nr. 13, 27 martie 1867, p. 102.

[2] Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei R.S.R., Ms. rom. nr. 2578.

[3] Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei R.S.R.

[4] Breazul, G., *Patrium Carmen*, p. 354—355.

[5] Ilarion Cocişiu l-a descris, făcînd şi unele prezentări, de asemenea comparate. Însemnările sale se află în fondul G. Breazul al Bibliotecii Uniunii compozitorilor, Bucureşti, dosar nr. 40.

„I-auzi lele Popa taki" (?), „Caval", „Hora Caracal", „Crînguleţ", „Chindia", „Hora Voilin (?) din munte", „Marş naţional", „Vivat, vivat România". În continuare, probabil alt scris sau altă numerotare: „Polka", „Bukarester Polka", „Cine bate la fereastră", „Să mor cu tine", „Cămaşa neagră", „Hora bibilica", „Pieptu-mi bate", „Hora nebună", „Hora Silvestri" şi „De-aş fi o păsărică". Aşadar 32 de piese, între care doar cîteva sînt de salon, restul melodii şi jocuri româneşti în partitură de pian. Cine să fie transcriitorul? Şi mai ales, unde se află acum acest manuscris, care ne-ar oferi un nou prilej de cunoaştere a muzicii noastre populare? [1].

Deşi nu au fost reunite într-o colecţie, sînt de amintit o serie de prelucrări de melodii populare, îndeosebi după 1850, datorate lui Ludovic Wiest. Cum pe acest muzician, reputat violonist, îl interesa folclorul ca pivot în realizarea unor piese interpretative, se va explica astfel caracterul de virtuozitate, adeseori cu pasaje tehnice dificile, culese din arsenalul metodelor didactice ale epocii.

Aprofundînd natura colecţiilor se va sesiza deosebirea existentă între transcrierea unor cîntece notate cu linia lor vocală, cu versurile care le însoţesc, şi cîntecele transpuse în partitură de pian. Melodiile prezentate ad litteram, sub forma lor primară, au un plus de autenticitate, chiar dacă transcriitorul şi-a permis să intervină discret cu un corectiv ce i s-a părut util din anumite considerente neîmpărtăşite posterităţii. Intervenţia, în mod sigur, a fost mai mare în cazul aranjării şi prelucrării pentru pian a melodiilor şi jocurilor populare, deoarece legile, adeseori rigide, ale compoziţiei şi armoniei au acţionat asupra modelului iniţial, în detrimentul autenticităţii, vizînd farmecul artistic, adeseori viciat de gusturi îndoielnice, clişee imuabile, meşteşugari lipsiţi de har. La aceste considerente se impun două observaţii. Primo, între muzicienii care au transcris pentru pian melodii româneşti au fost oameni care au infirmat regula descrisă şi, secundo, potenţialul folcloric a fost atît de puternic, încît nu a putut fi alterat, impunîndu-şi originalitatea. Modalitatea notării producţiilor folclorice în forma lor nemijlocită, vers şi muzică, a avut în persoana lui Anton Pann un ilustru reprezentant.

---

[1] La Biblioteca Academiei R.S.R., fondul manuscrise, se găsesc mai multe colecţii de cîntece, majoritatea cîntece de lume din care menţionăm: *Ms. rom. nr. 3504* — un caiet cu cîntece lumeşti din 1848; *Ms. rom. nr. 3196* — o carte cu cîntece lumeşti pentru Nicolae Ghercea, din 1858; *Ms. rom. nr. 3241* — o colecţie de cîntece lumeşti şi cîntecele Vifleimului scrise de Sofronie Brânduş; *Ms. 1086, Ms. 2388, Ms. 5606, Ms. 3078, Ms. 3153, Ms. 3347*; cîntece veselitoare *Ms. nr. 4308*; cîntări lumeşti din 1854, *Ms. nr. 5851*; stihuri de cîntece româneşti din 1836, *nr. 6026*; cîntece lumeşti din 1837, *nr. 6037*; stihuri de amor de Iancu Văcărescu, Costache Prisiceanu şi cîntece populare, *nr. 5623*; cîntece populare din 1837—1838, *nr. 6035*; Un manuscris cu cîntece de lume din 1835 se află în colecţia lui Ion V. Florian din Ploieşti.

ANTON PANN ȘI „SPITALUL AMORULUI"

Personalitatea complexă a lui A. Pann, numele adevărat Antonie Pantoleon (Pantaleon, Pandaleon) Petroveanu (Petrov ?) s-a manifestat în domeniul literaturii și muzicii. Scriitor și folclorist, tipograf și editor, colportor al propriilor sale cărți, psalt și interpret, teoretician, pedagog și culegător, A. Pann a desfășurat la București și Brașov o susținută



Anton Pann.

muncă pentru luminarea poporului prin cărți și calendare, culegîndu-i creațiile de la proverbe și snoave, cîntece de lume și teatrale, la fabule, povești și istorioare. A. Pann a fost om de spirit, observator subtil al mentalității oamenilor din popor, de obicei tîrgoveți, locuitori ai mahalalelor și suburbiilor, un rapsod care avea o cultură folclorică enciclopedică, un moralist neiertător care vehicula înțelepciunea stratificată în maxime și vorbe de duh pentru a oferi temeiuri de meditație și învățătură. Anton Pann și-a înscris numele cu majuscule în istoria muzicii românești prin neistovita muncă depusă alături de Macarie Ieromonahul, pe care apoi l-a continuat și completat în domeniul restructurării cîntării bisericești, al românirii muzicii psaltice.

Anton Pann este primul muzician care a efectuat culegeri de muzică populară, înțelegînd prin aceasta transcrierea melodiei și a textului

cîntat[1]. Deşi anterior au existat cîntece vocale notate, totuşi pînă la el nu cunoaştem un muzician marcant în acest domeniu. A. Pann deschide un capitol în arta noastră românească, unic în felul său. De obicei, pionierii într-un anumit domeniu apar nişte pigmei comparativ cu reprezentanţii de mai tîrziu. În cazul culegerii de folclor, fenomenul are o particularitate singulară : începătorul este dintr-o dată — datorită talentului său, volumului muncii efectuate şi, mai ales, calităţii ei — o personalitate proeminentă care trasează o linie de înalt profesionalism. Debutul se plasează dintr-o dată la altitudine. Există suficiente explicaţii şi cauze care au determinat acest proces să apară dintr-o dată cristalizat. Prima şi cea mai substanţială explicaţie este aceea că s-au ocupat de folclor, sub forma aranjării lui şi alţi muzicieni. A. Pann realizează în acest cadru o cotitură radicală, impunînd cea mai eficientă modalitate : redarea produsului artistic în adevărata sa lumină, aşa cum circulă, cum se execută.

În culegerile sale, Anton Pann, la fel ca şi Vasile Alecsandri, introduce piese de largă circulaţie, fără să facă distincţie între cîntecele autentic populare şi cele de origină profesională sau cvasicultă, intrate în sfera difuzării, potrivit zicalei : „De la lume adunate şi iarăşi la lume date". Rezultă din practica culegerilor sale că noţiunea „cîntec popular" era imprecisă, insuficient clarificată. Consecinţa acestei situaţii va fi un caracter eterogen al genurilor, demonstrînd o varietate derutantă, care ar putea favoriza impresia impurităţii folclorului din prima parte a secolului XIX. Contribuie la aceasta şi zonele diverse care furnizează materialul. Spre deosebire de alţi muzicieni care se apleacă înspre folclor, A. Pann nu se mărgineşte numai cu ceea ce aude în mediul urban, ci apelează şi la creaţia sătească. Argumentul suprem care ghidează selectarea unei anumite melodii de circulaţie nu era condiţionat de o platformă teoretică, de o concepţie definită, ci de impulsul momentan, dacă plăcea sau nu publicului. Proporţia ce rezultă între diferitele genuri ce intră în componenţa volumelor (broşurilor) sale indică o pondere masivă a cîntecelor orăşeneşti de variată provenienţă. Anton Pann publică numeroase cîntece. Din păcate nu în toate volumele au fost notate şi melodiile versurilor. De bună seamă, se considera că melodiile erau cunoscute şi ca atare era nevoie doar de textele cîntecelor. Această viziune caracterizează o primă etapă a amplei opere de publicare desfăşurată de A. Pann. Probabil că şi-a dat seama de necesitatea însoţirii versurilor de melodia cu care circulau, făcînd un tot artistic organic.

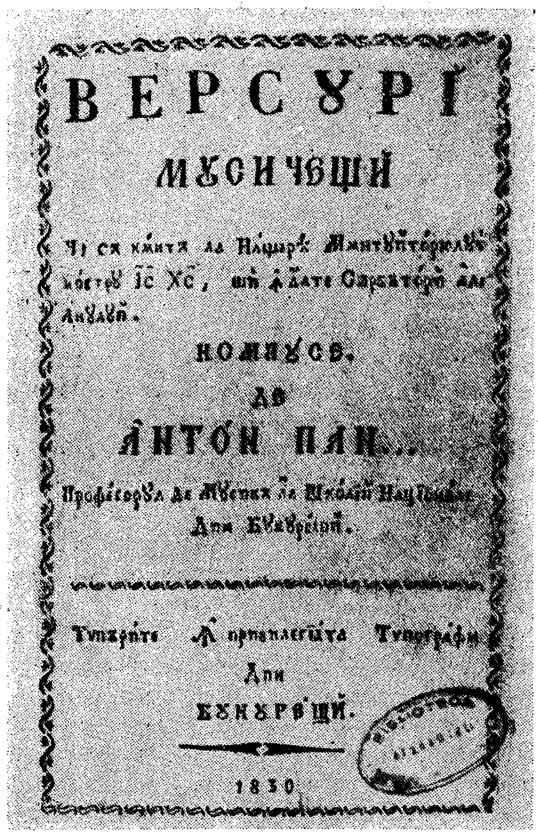
Publicaţiile muzicale folclorice sînt inaugurate de *Versuri musiceşti, ce se cîntă la Naşterea Mântuitorului Nostru Isus Hristos şi în*

---

[1] În *Istoria folcloristicii româneşti* (Bucureşti, Ed. enciclopedică, 1974, p. 53), Ovidiu Bîrlea reiterează ideea că A. Pann nu este culegător, ci scriitor literar. Această poziţie este în mod cert infirmată de culegerile sale muzicale. Credem că Ovidiu Bîrlea subapreciază contribuţia muzicianului A. Pann, căruia îi datorăm valoroase melodii de epocă, transcrise cu măiestrie.

alte sărbători ale anului, București, ed. I, 1830, ed. II, 1841 (?) și ed. III, 1846.

Însuși titlul conduce spre versuri destinate a fi cîntate, cu muzică, „muzicești". Volumul inserează trei categorii distincte : versuri ce se cîntă la Nașterea Domnului, alte versuri ce se cîntă peste tot anul și cîntece politicești și morale. Iată titlurile lor : „Cîntec de primă-


ВЕРСУРІ
МУСИЧЕЩИ
АНТОН ПАН
1830

Versuri musicești de A. Pann (1830).

vară", „Alt cîntec de primăvară", „Iosif și frații lui", „Omul", „Nestatornicia", „Zavistia", „Dragostea", „Patimile dragostei", „Căsătoria" și „Norocul".

Această ultimă categorie are o tentă net diferențiată. Nu mai sînt versuri ci cîntece. Autorul a subliniat deosebirea care însemna de o parte cîntece religioase, iar de cealaltă, cîntece profane, „politicești și moralizatoare", în terminologia lui A. Pann. Versurile nu sînt însoțite de semnele muzicale ale notației psaltice, deși în prefață autorul vorbește că le oferă „...dimpreună cu glasurile lor, alcătuindu-le pe meș-

teşugul musichiei..." [1]. Totuşi, în volumul tipărit, muzica nu este notată. Probabil, cele scrise în prefaţă erau intenţiile sale, care din anumite motive nu s-au concretizat în forma dorită. De menţionat că numai ediţia din 1846 are note, „glasurile cîntecelor ce se află în cărticica aceasta" [2].

Nu sînt însoţite de note muzicale nici tomul I de *Poesii deosebite sau cîntece de lume* (Bucureşti, 1831), nici ediţia II din 1837, în subtitlul căreia se specifică : „Din care unele sînt culese de la alţii, iar altele originale". În *Noul Erotocrit*, publicat la Sibiu în 1837, în cinci volume, intenţiona să recurgă la exemple muzicale. În prefaţa volumului II anunţa că la volumele IV şi V va introduce „...pe la margini, poezii alese au cîntecele mai noi, cu glasurile lor puse pe note" [3]. Se pare că boala l-a împiedicat să-şi finalizeze proiectul. La *Cîntece de stea sau versuri ce se cîntă la Naşterea Domnului Nostru Isus Hristos*, ediţia IV din 1848, se specifică, „cu adaos de cîntece morale". Aici iarăşi semnele notaţiei psaltice prezintă „glasurile cîntecelor". Melodii au fost publicate în calendarele editate de A. Pann pentru anii 1848—1854, în *O şezătoare la ţară sau povestea lui Moş Albu*, partea II, Bucureşti, 1852, la fel în *Culegere de poveşti şi anecdote*, Bucureşti, 1854. Lucrarea fundamentală în materie de folclor muzical rămîne *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, Bucureşti, prima ediţie în 1850, avînd două broşuri, a doua în 1852, şase broşuri [4].

Spitalul amorului constituie un document unic în felul său care reuneşte „cîntece desfătătoare", dispuse într-un amplu diapazon stilistic, de la melodii neaoşe româneşti de provenienţă ţărănească la cîntece infestate de pitoreştile rezonanţe orientale, de folclorul balcanic, de ariile operelor italiene şi melodiile romanţelor orăşeneşti. Cîntecele surprinse de A. Pann în broşurile sale au avut o amplă rezonanţă, purtînd ecourile pline de vervă şi culoare ale unor momente edificatoare pentru cunoaşterea mediului românesc din acea epocă. Deşi extrem de variată, tematica celor mai multe cîntece se polarizează în jurul iubirii, al poeziei de dragoste cu aspecte anacreontice, dar şi cu exaltări romantice, caracterul dominant reprezentîndu-l aşanumitele cîntece de mahala.

---

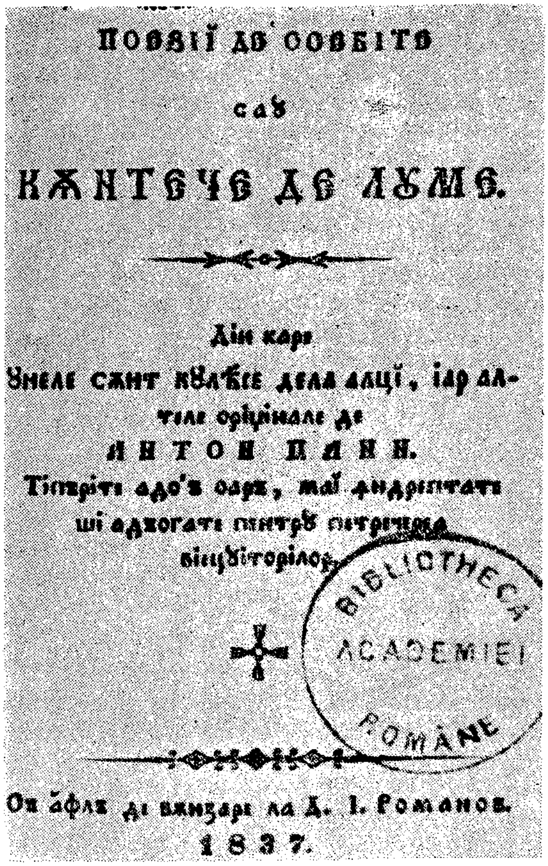
[1] Spicuim din prefaţa la *Versuri musiceşti*... 1830. „Din vechime este datina de a se cînta în versuri în seara Naşterii Mîntuitorului... Însă acele versuri neavîndu-le tipărite, din mînă în mînă şi din auzite scriindu-le, atît le smintesc din calea lor, încît mai nici un înţeles nu avea întrînsele. Pre acestea într-acest chip eu văzîndu-le, le-am îndreptat. Şi ca să nu rămînă puţina mea osteneală în deşert, le-am dat la tipar dimpreună cu glasurile lor, alcătuindu-le după meşteşugul psaltichiei, alăturînd şi cîteva versuri politiceşti, care socotesc că nimănui nu vor fi spre vătămare...".

[2] „Tipărită în privilegiata tipografie a lui Anton Pann" (p. 116).

[3] Ciobanu, Gheorghe, *Anton Pann. Cîntece de lume*, op. cit., p. 26.

[4] Teodorescu, G. Dem., în *Operele lui Anton Pann*, Bucureşti, 1891, p. 102, susţine că în 1851 ar fi apărut alte două broşuri, despre care însă nu se ştie nimic precis, fiind extrem de rare. Cf. Ciobanu, Gh. *op. cit.*, p. 26.

Explicîndu-se în prefață pentru ce a recurs la titlul *Spitalul amorului,* A. Pann dezvăluie conținutul cîntecelor : „...în cuprinderea-i nu veți vedea decît plîngeri de inimi rănite, suspinuri de piepturi săgetate, tînguiri de dureri cumplite, oftări și tot felul de văitări din pricina amorului...“. Asemuiește efectele celor bolnavi de dragoste cu un spital în care se află ostași răniți implorînd ajutorul medicilor spre a-i vin-


ПОЕЗІЇ ДЕОСЕБІТЕ

САꙋ

КѪНТЕЧЕ ДЕ ЛꙋМЕ.

Дін карі
ꙋнеле сѫнт кꙋлесе дела алцї, іар ал-
теле оріџінале де
АНТОН ПАНН.
Тіпъріте адоа оаръ, маї ꙟдрептате
ші адъогате пентрꙋ петречерѣ
іꙋбіторілор.

Се афлъ де вѫнзаре ла Д. І. Романов.
1837.

Cîntece de lume de A. Pann (1837).

deca. Cei loviți de patima dragostei pot avea „călduri grozave“, devin „lunatici“, mulți ajung din „Spitalul amorului în spitalul nebunilor“, iar alții devin melancolici și se sting treptat din viață. Alții însă, și aici A. Pann implică rolul terapeutic al culegerii sale „...ca muierile care se bocesc la morminte, prin cîntece își ușurează durerile, ca prin niște regrete potrivite după chipul și asemănarea patimii, drept erburi și

alifii, pentru că în Spitalul Amorului numai astfel de doftorii alină durerile“ [1].

Melodiile notate de A. Pann se circumscriu într-o sferă lirică ce rezultă dintr-o variată policromie tematică şi stilistică. Paradoxal, aşa cum arăta O. Papadima, melodiile sale nu au „...căldura interioară, acea viaţă caldă a sentimentului, acel sunet surd dar plin de forţă sugestivă pe care îl dau adîncimile sufleteşti intime ale poetului... Versul său cîntat sau rostit ...uscat, rece, e propice pentru surprinderea trăsăturilor de caracter ale altora, pentru a da loc observaţiei ironice acute, furate parcă cu coada ochiului“ [2].

Izvoarele cîntecului de mahala se regăsesc în creaţii anonime, depăşind cu mult pragul secolului XIX, ca bunăoară în acel „Kantek Ruményeszk“ de dragoste din 1672 aflat în *Petrovai Codex* sau *Cartea de versuri româneşti* din 1768 de la Sighişoara [3].

A. Pann include cîntece de circulaţie a căror vechime nu se mai poate preciza. Chiar şi creaţiile unor scriitori cunoscuţi, ca I. Văcărescu, C. Conachi, Gr. Alexandrescu, intră în volumele lui A. Pann, fără specificarea apartenenţei, motivîndu-se astfel: „Să nu socotiţi că, pentru ca să mă fac stăpîn peste poemele Domnia-Voastră, am alăturat dintr-însele în aceste broşuri, ci numai ca să le fac nemuritoare, compunîndu-le melodia, deocamdată pe note bisericeşti, ca să rămîie neuitate modurile după veacuri, pentru care, după părerea mea, socotesc că nu mă veţi învinovăţi. Ear dacă nu vă voi însemna numele fiecăruia la poema sa, nu este vina mea, ci a celor ce le place să facă plagieri şi, în locul numelui poetului, subscriu pe al său, spre a amăgi pe cei ce cred“. Evident că în acest caz, laboratorul publicului a fost acela de la care A. Pann a interceptat anumite cîntece, transmiţîndu-le într-o structură nouă, în continuă stare de modelare.

În *Spitalul amorului* se întîlnesc cîntece care demonstrează o puternică afinitate cu melodii orientale aflate la noi în circulaţie, dar care în perioada întocmirii broşurilor încep să nu mai aibă aderenţi. A. Pann a putut cunoaşte şi versiunea greacă a cîntecelor lirice de mahala, datorită culegerilor răspîndite la noi între 1830—1850, după cum le indică G. Breazul: „Euterpe“, „Pandora“ şi „Armonia“, care oferă înrudiri vădite cu unele din melodiile transcrise de A. Pann, servind astfel drept prototip [4].

Sursele eterogene ale culegerilor sale ridică problema în ce măsură avem de-a face cu colecţii şi nu cu antologii? Cîntecele introduse în publicaţiile sale prezintă semne specifice circulaţiei de tip folcloric, fiind întemeiate pe oralitate şi pe melodie. Cuprinsul *Spitalului amorului* vă-

---

[1] *Spitalul amorului*, prefaţă. Cf. Breazul, G., *Anton Pann*. În: *Pagini de istoria muzicii româneşti, vol. I*, op. cit., p. 282—283.

[2] Papadima, Ovidiu, *Anton Pann. Cîntecele de lume şi folclorul Bucureştilor*. Bucureşti, Ed. Academiei, 1963, p. 82—84.

[3] Papadima, O., *Anton Pann. Cîntece de lume...*, op. cit., p. 14.

[4] Breazul, G., *Patrium Carmen*, p. 309.

dește totodată o operă de selectare potrivit gustului categoriilor sociale mijlocii, cărora le era destinată. Sub acest aspect, culegerea poate fi considerată drept antologie, compusă dintr-o multitudine de spectre poetico-muzicale, care însumează cîntece de circulație mai veche și cîntece mai noi [1]. Evident, straturile sonore reprezentate în *Spitalul amorului,* de la cîntece epico-haiducești, trecîndu-se prin melodii lirice cu puternice inflexiuni greco-turcești, ajungîndu-se la piesele vocale de origine teatrală și melodii centrate pe arii italiene celebre, pledează pentru o pluralitate de genuri și mai ales de stiluri care, deși circulau la mijlocul veacului trecut, provin din faze istorice sau zone geografice diferite. Și în sens invers se remarcă aceeași întindere în timp, numeroase variante melodice de circulație își au rădăcina în piesele incifrate de A. Pann, devenind surse de inspirație în creația multor compozitori români. De acest aspect s-a ocupat cu probitate Gh. Ciobanu în introducerea *Cîntecelor de lume.* [2]

A. Pann preia din repertoriul pe care-l auzea frecvent cele mai diverse cîntece, atenția sa fiind reținută mai ales de genul cîntecului de lume. Dacă ne ghidăm după ponderea sa în *Spitalul amorului* și după scrierile lui I. Ghica, N. Filimon, G. Sion și alții de bună seamă, vom avea măsura importanței cîntecului de lume în mediul românesc al acelei epoci. Genul ca atare nu presupune o rigoare pronunțată, permițînd încadrarea sub acest acoperiș a unor cîntece cu rezonanță foarte diferită. Dacă doina bunăoară era constituită ca gen cu mult timp în urmă, puritatea sa nepermițînd nici o preluare dinafară, cîntecul de lume, adică versul și melodia cîntînd dragostea în mediul orășenesc, cu lamentațiile și elanurile pe care le provoca, era deschis, receptînd aproape orice influență. Numai astfel se explică conviețuirea în cadrul cîntecelor de lume a unor melodii ca : „Vai ce ceas, ce zi, ce jale !“ după „Ti megali simfora“ cu rezonanțele sale grecești, „Te însoară fătul meu“, care pare să descindă din opera *Norma* de Bellini, „Din sînul maicii mele“ versuri de Gr. Alexandrescu, melodia fiind psaltică. La acestea s-ar cuveni alăturate și alte exemple, inclusiv melodiile cu destinație amoroasă vizînd femeile iubite de A. Pann, al căror nume a fost imortalizat prin acrostihuri în cîntecele sale : Casandra, Anica, Elena, Lucsandra, Tinca etc. Dat fiind accepțiunea largă a „cîntecelor de lume“ n-ar fi lipsit de temei ca A. Pann să fi avut în vedere ceea ce noi înțelegem prin „cîntece populare“, prin folclor. Numai că pe atunci în această categorie intrau și melodiile „muzicii ușoare vocale“, romanțele fiind genul cel mai reprezentativ. Cîntecul de lume apare astfel ca o categorie bine găsită ca formulare, care cuprinde totalitatea producțiilor cîntate de păturile orășenești într-o epocă dată.

Spitalul amorului conține atît cîntece orășenești, cît și sătești, care sînt numeric mai puține. Fiecare sferă folclorică se compune din o serie

---

[1] În studiul *Anton Pann — Cîntecele de lume și folclorul Bucureștilor,* deja citat, Ovidiu Papadima afirmă teza antologiei *Spitalului amorului,* deoarece acoperă un secol de poezie românească, din toate provinciile românești, p. 81 și 114.

[2] Ciobanu Gheorghe, *op. cit.,* pp. 51—58.

de subgenuri. A. Pann nu transcrie la fiecare cîntec melodia. G. Breazul a efectuat statistic componenţa broşurilor [1]. Ediţia din 1850 a *Spitalului amorului* cuprindea 88 de piese, dintre care numai 60 aveau notate melodia, 25 în prima broşură şi 35 într-a doua. La a doua ediţie, 1852, situaţia se prezenta astfel [2] :

Broşura I	24 melodii
II	27 melodii
III	38 melodii
IV	30 melodii
V	24 melodii
VI	23 melodii.

Aşadar, în *Spitalul amorului* sînt cuprinse 295 cîntece dintre care 167 sînt date în notaţie muzicală psaltică. Numai 8 melodii din broşura II, ediţia întîi, nu au mai fost reluate în noua ediţie. Aşadar, *Spitalul amorului* însumează 174 de melodii.

Potrivit genurilor existente în broşurile publicate de A. Pann se remarcă patru categorii : muzică populară, cîntece populare tributare stilului greco-oriental, cîntece create sub influenţa muzicii europene şi cîntece de stea. Cîntecele populare sînt orăşeneşti şi sătene. Aici se desprind cîntece epice, haiduceşti, hore, cîntece de dragoste. În categoria a treia citată, A. Pann surprinde : cîntece teatrale, cîntece minor-majore apropiate de stilul popular, romanţe, marşuri, cîntece satirice şi cîntece de pahar. Dacă în colecţiile-prelucrări de melodii populare anterioare ponderea dansurilor era adeseori evidentă, în *Spitalul amorului* avem de-a face cu o altă faţetă a creaţiei orale, muzica vocală, păstrînd încă numeroase inflexiuni ce nu mai puteau fi moderne, melisme, ornamente, vocalize. Stilul muzicii notate de A. Pann este înflorit, luxuriant, cu arabescuri şi meandre ce conferă discursului melodic un flux de alură continuă. Este de mirare cum A. Pann, deşi receptiv la noul stil datorat muzicii europene, menţine aşa multe atribute melodice şi modale aparţinînd stilului muzicii româneşti afectat de curentul oriental.

Configuraţia *Spitalului amorului* ridică problema în ce măsură melodiile cu apartenenţă se datorează unui anumit autor. A. Pann nu a ezitat nici o clipă să introducă melodii vechi, alături de altele noi, unele create de confraţii săi, de dascăli şi de lăutari. Dar dacă la unele versuri specifică numele poetului, niciodată nu dezvăluie identitatea compozitorului.

---

[1] Breazul G., *Patrium Carmen*, p. 298—299. Susţine că sînt 167 de melodii în cele 6 broşuri, în timp ce Gh. Ciobanu, în prefaţa la *Cîntece de lume* (p. 27), indică cu unul mai puţin, broşura III avînd nu 39 de melodii, ci doar 38. În privinţa cîntecelor, G. Breazul arată că sînt 293, în timp ce O. Papadima, în studiul citat, p. 81, vorbeşte de 295.

[2] Ciobanu, Gheorghe, *idem, ibidem*.

Însuşi Anton Pann se numără printre autori și, prin urmare, numeroase melodii îi aparțin. La acestea se adaugă contribuția sa asupra conturului melodic și ritmic, asupra versurilor poetice, ceea ce face ca amprenta stilistică proprie să se impună şi să confere tuturor pieselor o anumită omogenitate. Prin intervenția sa asupra cîntecelor, prin aceea că le-a „corectat", „dres", „reparat" sau „prelucrat", A. Pann și-a însușit metoda preconizată de culegătorii literari. Să nu uităm că exact în aceeași perioadă Vasile Alecsandri procedează la fel, permițîndu-și să intervină asupra textelor populare pe care nu le consideră suficient finalizate artistic. Într-adevăr, cîntecele lui A. Pann, în pofida înfățișării multiforme, atît de proteice, au anumite particularități muzicale generale, dublate de trăsături proprii genului și de fizionomia proprie respectivei melodii. Deaspura acestora tronează specificul epocii, al melodiilor lui A. Pann cu un iz puternic de epocă. Aceste trăsături provin din bogăția, frumusețea și varietatea ideilor melodice, cu structura lor bogat melismatică și ornamentală, mobilitatea ritmică, cu predominarea tipului binar, folosirea frecventă a diviziunilor neregulate, varietatea scărilor modale, arhitectura de tip liber, apropiată de spontaneitatea inspirației. Se întîlnesc grupuri de fraze diferind ca număr de la cîntec la cîntec. Ar fi pueril să se creadă că în aceste rînduri am cuprins multiplele procedee stilistice ale paletei creatorilor ascunși sub voalul anonimatului. Fiecare cîntec în parte suscită considerații aparte, mijloace inedite, pledînd pentru valoarea estetică a pieselor notate.

Dintre piesele deosebit de caracteristice, pentru stilul popular, poate fi menționat „Bordeiaș, bordei, bordei", avînd o structură recitativă de tip variațional, melisme, mobilitate ritmică și o dispoziție modală cromatică în prima secțiune, ca apoi să se desfășoare în major.

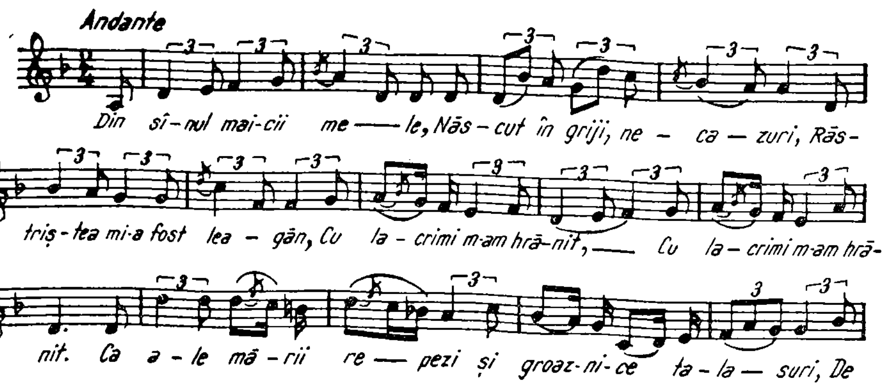


„Nu mai poci de ostenit" este interesantă datorită permanentei oscilații melodice de tip melismatic, pe de o parte, și joc pe de alta. În felul său, cîntecul acesta este o ilustrare a interferenței inflexiunilor orientale și ritmurilor populare țărănești.



Frecvente sînt melodiile cu o configuraţie modală specifică muzicii româneşti, cum ar fi gama majoră cu treptele II şi VI coborîte, gama minoră cu treapta VI naturală în mers descendent şi alterată în mers ascendent, minorul melodic cu treapta IV urcată. Elocventă în acest sens poate fi melodia „Aolică, dodo fa !“

Iată cîntecul „Din sînul maicii mele“, unde stilul popular se afla sub binefăcătoarea influenţă a muzicii psaltice.





Din rîndul melodiilor teatrale sînt de menționat numerele din *Baba Hîrca* lui Alexandru Flechtenmacher : „Tata zice, fată, fată“, „A, bine-mi pare, fata-i a mea“ și „Cu capela cam drăcească“. Este de mirare, pentru noi cei de astăzi, cum au putut fi preluate asemenea creații profesioniste, și cît de repede. Este însă adevărat că și autorul primei operete românești s-a lăsat expus influenței muzicii populare.

Dintre melodiile cu conținut patriotic, de luptă, sînt de remarcat : „Mugur, mugurel“, „Tunsul“, „Toarnă vin peste pelin“ și „Cîntecul Jianului“, a cărui desfășurare alătură două ipostaze contrastante.



De remarcat că melodiile din *O șezătoare la țară* sînt în mai mică măsură afectate de stilul melismatic oriental. A. Pann a recurs la cîntece țărănești. Cum *O șezătoare la țară* apare în 1852, concomitent sau mai corect ar fi, după *Spitalul amorului*, să se poată întrevedea o anumită reorientare sau lărgire a orizontului său folcloric. Pentru cîntecele de factură sătească ar putea fi citate hora „Ici e țărînă, ici glod...“, „Pe culmița dealului“, „Ce frunză se bate“, „Sub poale de codru verde“, hora „Către mine te jurai...“. Exemplificăm tipul unor astfel de cîntece

prin hora „Ici e ţărînă, ici glod" care, ca stil, pare să fie auzită şi culeasă în Transilvania :



În calendarul pe anul 1852, A. Pann introduce douăsprezece melodii, între care : „Tulpină dragă", „Era noapte-ntunecoasă", „Tata zice, fată, fată", „Arză-l focu de dascăl", „Cali spera, spera", „S-a dus vremea cea frumoasă". Unele melodii figurează atît în calendar cît şi în *Spitalul amorului*.

În calendarul din 1854, apar melodii ca : „În zadar apune, în zadar răsare", „Rămîi dar sănătoasă", „Ce ai zice, copiliţă". Aceste titluri au darul să indice aceeaşi predilecţie stilistică şi tematică ca şi în broşurile cu cîntece de lume.

Folcloristul A. Pann oglindeşte în notaţiile sale fizionomia complexă a cîntecului popular românesc ? Nici nu şi-a propus acest obiectiv. S-a preocupat în mod conştient doar de anumite genuri folclorice, din mediul urban. Cîntecele ţărăneşti au intrat în cîmpul lui vizual numai dacă erau acceptate de consumatorii orăşeni. Aşadar, nu l-a preocupat cîntecul de nuntă, cîntecele rituale, bocetele, cîntecele de leagăn. Nici metrica populară nu apare multilateral surprinsă.

Importanţa culegerilor lui A. Pann este considerabilă, avînd în vedere valoarea artistică şi documentară a pieselor. În fond, sub toate aspectele, melodiile sale reflectă o întreagă epocă.

Alăturînd colecţiile-prelucrări semnate de I. A. Wachmann, H. Ehrlich, C. Miculi şi melodiile notate de A. Pann în aceeaşi perioadă, va surprinde deosebirea dintre ele. Cîntecele notate de autorul *Povestei vorbei* se diferenţiază net de contemporanii săi prin arhaismul oriental. Sub acest aspect, cel mai apropiat muzician faţă de A. Pann este F. Rūzitski, la care rezonanţele melismatice şi scările cromatice sînt prevalente. Se creează impresia că melodiile lui A. Pann aparţin unei alte epoci, par să fie scoase din vechi cărţi şi obiceiuri străbune. Datorită acestei curioase neacreditări faţă de confraţii muzicieni cu preocupări folclorice, A. Pann pare să se fi menţinut în tradiţia cîntării anilor 1815—1840, intenţionînd să o reabiliteze.

Specificul cîntecelor aparţinînd lui A. Pann — scriem „aparţinînd", deoarece muzicianul se identifică cu transcrierile sale, indiferent de originea lor primară — este atît de mult îmbibat de stilul vieţii româneşti, al Bucureştilor, încît reprezintă una dintre cele mai fidele reflectări artistice a unei societăţi în care se interfera senzualitatea orientală din

perioada descompunerii medievale, cu dulcegăriile și sentimentalismul micii burghezii antrenată în freamătul vieții citadine. Trebuie să apreciem munca perseverentă de scoatere din anonimat a melosului popular. Prin culegerile sale, A. Pann reprezintă perioada de început a folcloristicii românești, cînd se abandonează culegerea întîmplătoare, făcută din curiozitate, optîndu-se pentru o valorificare mai riguroasă, cîntecele transcriindu-se într-o formă cît mai apropiată de felul în care circulau, atît sub aspect muzical, cît și poetic.

Deși nu a fost un compozitor, A. Pann, cel mai proeminent folclorist din secolul trecut, a generat în muzica românească o adevărată direcție de esență folclorică, cu puternice interferențe psaltice-orientale. Aceasta s-a născut prin apelarea la sfera cîntecelor sale fie sub formă de citat sau fie ca motiv de inspirație, mai vădite în creațiile lui Paul Constantinescu, Ion Nonna Otescu, Dinu Lipati, Mircea Chiriac, Theodor Grigoriu. Asupra acestui aspect vom reveni în volumele următoare.

DISCIPOLUL LUI ANTON PANN — GEORGE UCENESCU

Anton Pann a fost și profesor, mărturie fiind discipolul său, transilvăneanul George Ucenescu, care-i continuă metoda, atît în domeniul muzicii bisericești, cît și în acel al folclorului muzical, notînd cîntece lumești. G. Ucenescu petrece doi ani la București, fiind trimis de eforii bisericii Sf. Nicolae din Brașov pentru a învăța psaltichia, pentru a-și însuși măiestria de cîntăreț, între anii 1850—1852. În această perioadă are ocazia să preia de la profesor, în afara cunoștințelor stricte, și concepția acestuia asupra muzicii, folclorului, metoda de transcriere, sistemul de notație. Dintre lucrările sale cităm : *Cîntece de stea și colinde ce se cîntă la Nașterea Domnului nostru Isus Hristos*, Brașov, 1856, *Cînturi la Nașterea D. Nostru Is. Hr. și alte stihuri pentru trebuința pruncilor*, Brașov, 1857, *Magazin de cînturi vechi și noi*, Brașov, 1863, și voluminosul manuscris psaltic, cuprinzînd cîntece de lume, păstrat la Biblioteca Academiei Române (nr. 3497), intitulat *Carte de cînturi, cu note de psaltichie, scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann la 1852*. În realitate, așa cum susține cercetătorul Vasile Nicolescu [1], cîntările manuscrisului citat au fost transcrise între anii 1860—1877. Cum Ucenescu adoptă metoda folclorică a dascălului său, *Cartea de cînturi* este, în fapt, o antologie de melodii, puternic influențate de *Spitalul amorului*, unele datînd chiar din perioada anterioară anului revoluției pașoptiste. De aici valoarea sa documentară inestimabilă, oferind un tablou bogat, fie și pestriț, prin genurile pe care le conține : cîntece populare, cîntece de lume, colinde, cîntece de stea, cîntece eroice,

---

[1] Vasile D. Nicolescu, *Un urmaș al lui Anton Pann, George Ucenescu (1830—1896)*, text dactilografiat, în trei volume (1960), Biblioteca Uniunii compozitorilor, București.

naționale (imnuri), cîntece pentru copii, cîntece moralizatoare și religioase. Se observă că Ucenescu păstrează nomenclatorul genurilor incluse de dascălul său. Multe sînt compuse de A. Pann și de G. Ucenescu. Bunăoară, din totalul de 554 de cîntece cît conține la ora actuală manuscrisul, 280 (166 cu melodie și 103 fără) aparțin lui A. Pann, iar 135 sînt compuse de G. Ucenescu.

Prin numărul pieselor notate se conturează de departe ideea că G. Ucenescu și-a întrecut maestrul, culegerea sa apărînd drept cea mai bogată din istoria folcloristicii românești a secolului XIX, după colecția lui D. Vulpian.

Se naște întrebarea dacă acești autori nu pot fi considerați compozitori, dat fiind numărul mare de melodii pe care le-au lansat. Într-un anumit sens, desigur, ar merita acest titlu, dar profesiunea de compozitor apare mult mai complexă, măiestria acestuia nereducîndu-se la elaborarea liniei melodice. În plus, nici A. Pann și nici G. Ucenescu nu au aspirat spre o asemenea profesiune. Au creat cîntece în maniera populară, de circulație, valorificînd din plin sugestiile oferite de practica folclorică. În acest sens, ei trebuie considerați ca reprezentanți de frunte ai rapsozilor populari din secolul XIX. Lirica lor nu depășește limitele liricii populare, sfera creației lor se integrează perfect în cuprinzătorul spectru al creației folclorice. Ceea ce trebuie reținut în mod special, deoarece le aparține exclusiv, este că întrunesc în persoana lor pe creatorul popular și pe culegător, pe cel care produce și în același timp valorifică în scris emanațiile gîndirii muzicalo-poetice populare. În istoria muzicii românești, sub acest aspect, atît A. Pann cît și G. Ucenescu ocupă un loc aparte, fiind singurii folcloriști care nu se rezumă la preluarea, oarecum de pe o platformă academică, obiectivă, a comorilor create de autori anonimi, ci, identificîndu-se cu cele mai intime articulații ale acestui compartiment artistic, compun ei înșiși, îmbogățind patrimoniul spiritual de circulație cu noi valori. Tocmai de aici provine dualismul personalității lor de folcloriști și creatori folclorici.

Comparînd manuscrisul lui G. Ucenescu cu *Spitalul amorului,* se constată o similitudine desfășurată pe mai mulți parametri, explicabili, în criteriile selectării, al procedeelor tehnice și grafice. Micile deosebiri nu sînt de natură să favorizeze demonstrația unei viziuni mai avansate a discipolului. Totuși, se conturează cel puțin două diferențe mai evidente. Prima se raportează la stilul muzical al melodiilor. Față de cîntecele lui A. Pann, cele ale lui Ucenescu nu mai demonstrează pronunțat caracterul oriental, ceea ce se va repercuta direct în numărul restrîns de melisme și chiar de figuri ornamentale. Cîntecele lui Ucenescu se prezintă printr-o fizionomie sobră, avînd linii melodice simple, majoritatea diatonice, care provin din numărul însemnat de cîntări preluat din repertoriul patriotic și școlăresc al românilor transilvăneni, folosind textele literaților cunoscuți, ca Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, George Sion, George Barițiu, Iacob Mureșianu, C. Aricescu și alții. Aceasta nu înseamnă că manuscrisul psaltului brașovean nu conține și cîntece cu o melodică apropiată celor de circulație din mediul bucureștean. Chiar cîntecele lui A. Pann vor fi edificatoare. Concomitent, *Car-*

tea de cînturi demonstrează cu prisosință că muzica Transilvaniei, fie și din imediata apropiere cu Muntenia, are anume trăsături specifice, provenind din filonul străvechi, nealterat de influența greco-orientală.

De altfel se știe că asupra lui A. Pann, folclorul transilvănean, cunoscut la Brașov și Sibiu, a jucat un rol însemnat, numeroase cîntece nu numai românești, dar și germane, fiind receptate și asimilate.



George Ucenescu.

O a doua constatare se referă la metoda transcrierii adoptată de Ucenescu, în care datele extramuzicale asupra originii melodiei, informatorul, circulația, devin mai substanțiale, deși nu sînt constante și mereu se schimbă. George Ucenescu pare mai conștient decît Anton Pann de necesitatea notării acestor date informative care favorizează o viziune mai largă și un caracter documentar asupra respectivei melodii la care se referă. S-ar putea releva și alte aspecte. Bunăoară melodia „Mugur, mugur, mugurel“ este dată în patru versiuni, ceea ce pledează pentru sesizarea unor variante ale aceluiași embrion poetic și melodic. Ne mulțumim însă cu aceste constatări generale, care subliniază rolul important al lui G. Ucenescu în dezvoltarea folcloristicii românești, aportul său la conservarea muzicii noastre din secolul XIX.

Manuscrisul său conține un fond bogat de cîntece a căror frumusețe, deși nu iese din cadrul traiectoriei trasată de A. Pann, are meritul

că o completează. Datorită lui G. Ucenescu avem posibilitatea să înţelegem procesul amplu de interferenţă şi circulaţie a cîntecelor populare în Transilvania şi Ţara Românească, scoţînd în evidenţă şi mai mult personalitatea lui A. Pann, care a ştiut să-şi impună metoda şi creaţiile populare. În acest fel, A. Pann nu este numai un discipol, ci şi un deschizător de noi orizonturi. Voluminoasa colecţie a lui G. Ucenescu o demonstrează.

Cea mai utilă concluzie la acest amplu capitol al valorificării melodiilor populare ar fi, după opinia noastră, un tabel cronologic care să prezinte succint, prin autor, titlu, contribuţii, culegerile, albumele mai importante cunoscute pînă acum [1]. Vom include şi melodiile notate anterior anului 1823.

AUTOR	*T I T L U*	*ANUL*	*TIPĂRIT SAU ÎN MANUSCRIS*
— Anonim	*Melodii româneşti*	1814	„Allgemeine Musikalische Zeitung" — Leipzig
— Anonim	*Elemente de muzică pentru pianoforte*	1819	Ms. pian
— Anonim	***Gramatica lui Ştefan Comitas***	1819	Ms. pian
— Anonim	*Melodii moldoveneşti*	1821	„Allgemeine Musikalische Zeitung" — Leipzig
— Anonim	*Codex moldovenesc*	1824	Ms. pian
— Murgu Eftimie	*Combaterea dizertaţiei...*	1830	Tipărit — pian
— Anonim	*Euterpe*	1830	Ms. voce
— Brănescu Pană C.	*Carte de cîntări*	1830	Ms. voce
— Ruzitski Fr.	*Muzică orientală. 42 cîntece şi dansuri moldoveneşti, valahe, greceşti şi turceşti*	1834	pian
— Anonim	*Cîteva irmoase vesele ce se cîntă la masă* (Ms. 5244)	?	voce
— Costache (?)	***Cîteva irmoase vesele***	?	voce
— Chitzulescu Inochentie	*Adunare de vreo cîteva versuri desfătătoare*	1838	Ms. voce
— Anonim (Iosif Herfner ?)	*Anonymus moldavus*	?	Ms. pian
— Anonim	***Cîntece valahe pentru pian***	?	Ms. pian

[1] O listă exhaustivă, în stadiul actual al cercetărilor muzicologiei româneşti în această problemă, rămîne un postulat.

AUTOR	TITLU	ANUL	TIPĂRIT SAU ÎN MANUSCRIS
— Flechtenmacher Alexandru	*Collection des chanson moldaves*	1846	Tip. voce și pian
— Steleanu Constantin	*Hori naționale române*	1847	Tip. pian
— Wachmann Ion A.	I. *România*	1848	Tip. pian
	II. *Buchet de melodii valahe*		
	III. *Ecou din Valahia*	1852	
	IV. *Malurile Dunării*	?	Ms. pian
— Ehrlich Henri	*Rumania* (colecție de arii și dansuri valahe) caietul I. *Rumania*, caietul I de H. Ehrlich, caietul II de I. A. Wachmann	1850	Tip. pian
	Arii naționale românești	1850	Tip. pian
— Ehrlich H. — Murray	*Arii naționale din România*	1854	Tip. pian
— Miculi Carol	*48 Arii naționale* (patru caiete)	1850—1854	Tip. pian
— Miculi C. A. Deprosse	*21 arii și dansuri naționale române*	1836 (?)	Tip. pian
—Pann Anton	*Spitalul amorului* (2+8) (broșuri)	1850—1852	Tip. voce
—Pann Anton	*O șezătoare la țara*	1852	Tip. voce
— Anonim	*Albumul Paulinei Orășeanu*	1854	Ms. pian
— Anonim	*Album nr. 2727*	?	Ms. pian
— Anonim	*Caietul anonimului*	?	?
— Ucenescu George	*Carte de cînturi*	1852 (?)	Ms. voce

Publicarea melodiilor românești reprezintă doar unul din multiplele implicații ale valorificării tezaurului folcloric, oferindu-ne prețioase documente de epocă din care se pot trage concluzii edificatoare asupra genurilor, influențelor exercitate, transformărilor intervenite în profilul melodic și ritmic în decursul cîtorva ani etc. Deosebit de importantă este modalitatea în care atributele folclorului devin furnizor de sugestii și procedee pentru creația cultă, pentru compozitori, și care anume dintre ele sînt considerate în acea perioadă ca fiind trăsăturile populare specifice, capabile să imprime creației originalitate. De această problemă ne vom ocupa în capitolul dedicat creației, întrucît problema se pretează la unele observații care depășesc cadrul strict al muzicii populare. Fără să dezvoltăm această idee, rezultă cu prisosință, fie și enunțiativ, că melodiile populare se află în continuare în centrul atenției muzicienilor, acționînd fertil asupra tuturor compartimentelor care depind sau se află în directă interacțiune cu aceasta.

MUZICA BISERICEASCĂ PE FĂGAŞUL ÎNNOIRILOR

Între muzica populară şi cea religioasă se păstrează din vremuri imemorabile punţi trainice care se concretizează în similitudini stilistice. Acestea nu sînt însă într-atît de viguroase, încît să niveleze compartimentele. Deosebirile structurale provin din însăşi originea lor. În timp ce muzica populară are o notă absolut individuală, conformă sensibilităţii româneşti, muzica bisericească derivă din curentul muzicii bizantine şi poartă influenţele greco-orientale.

După mişcarea lui Tudor Vladimirescu şi după manifestul reformator al cîntării bisericeşti lansat de Macarie în prefaţa *Irmologhionului* se generalizează acţiunea introducerii cîntării de strană în limba română. Tendinţa românirii cîntărilor se integrează în fenomenul cu implicaţii mai largi al modernizării vieţii social-culturale româneşti, în care testamentul lui Ienăchiţă Văcărescu — „Creşterea limbii româneşti şi a patriei cinstire" — avea forţa unui postulat.

Încercările de alcătuire a cîntecelor religioase în graiul norodului, efectuate în secolul XVIII de către Filotei sin Agăi Jipei, Mihalache Moldoveanul, Ioan Radu Duma Braşoveanu, Vasilache Cîntăreţul, Şerban Protopsaltul şi ale altora au rămas fără consecinţe importante, deoarece n-au beneficiat de forţa tiparului, în plus notaţia în care fuseseră scrise manuscrisele lor nu mai era în uzanţă. Misiunea nobilă a introducerii limbii române în cîntarea religioasă a relansat-o Macarie Ieromonahul care, îndemnat şi sprijinit de mitropolitul Dionisie Lupu, purcede la înlocuirea limbii greceşti, la răspîndirea pe calea tiparului a cărţilor de cîntări, adoptînd o atitudine adînc patriotică.

Macarie a înfruntat mentalitatea retrogradă, potrivit căreia cîntările religioase se cuvin a fi cîntate numai în greceşte şi, totodată, că puteau fi învăţate numai cu „dascăli elini". Curios este că, pe plan muzical, Macarie nu s-a împotrivit atît influenţelor greceşti, cît celor turceşti. Acest lucru nu-i diminuează poziţia înaintată şi nu influenţează

asupra muncii sale, dar explică de ce tălmăcește melodiile grecești pe text românesc, operînd cu simplificări legate îndeosebi de stabilirea judicioasă a corelației accentelor limbii române la cele ale melodiilor tradiționale, grecești. Intenția lui Macarie s-a soldat cu rezultate parțiale. Sincronizarea dintre accentele cîntării și vorbirii românești în tălmăcirea lui Macarie nu și-a găsit deplina întruchipare, fapt pentru care discipolii și continuatorii săi au întreprins noi intervenții. De altminteri, era greu de presupus că o primă încercare, într-o chestiune atît de dificilă, se va încheia cu rezultate desăvîrșita, necontestabile.

Acțiunea sa va fi continuată de către Anton Pann, autor a numeroase lucrări bisericești, transcriitor al multor cîntări străvechi și teoretician al sistemului muzical practicat. De fapt, Anton Pann, neînțelegîndu-se cu Macarie și P. Enghiurliu asupra modalității transpunerii cîntărilor pe muzică, din anul 1822, după ce se reîntoarce la București venind de la Brașov, lucrează intens la simplificarea cîntării bisericești, recurgînd la cuvinte românești. A. Pann desfășoară în paralel cu Macarie Ieromonahul aceeași muncă. Spre deosebire de acesta, „procesul românirii“ muzicii bisericești la Anton Pann ne apare mai complet, deoarece nu respectă cu prea mare strictețe originalul melodic grecesc, ci, în virtutea adevărului artistic și clarității ideilor muzicale, purcede la simplificarea cîntărilor prin amputarea lor, prin reducerea simțitoare a arabescurilor adeseori greoaie și dificil de reținut. De multe ori, Anton Pann compune singur cîntările pe care le tipărește în cele unsprezece titluri, folosind izvoare mai vechi în scopul astfel formulat în „Introducerea“ lucrării *Bazul teoretic și practic:* „...le-am adus de cea mai apropiată melodie bisericească, pășind drumul și ifosul vechilor sfinți Munteni și mai vîrtos al Patriei (pentru că muzica bisericească de mult și-a dobîndit caracterul național și numai ifosul de Țarigrad a rămas apropiat de cel asiatic)“. Poziția lui Anton Pann, de pe care procedează la întocmirea cîntărilor bisericești, se fundamentează pe o evaluare estetică a cuvîntului și a versificației limbii românești. În raportul sens și muzică, se afirmă primatul cuvîntului românesc care determină accentele și metrii frazelor muzicale. Asemenea principii, transpuse în practica muzicală a ritualelor bisericești, vor însemna un real pas pe linia „românirii“ muzicii noastre, în sens mai larg, un pas înainte pe linia extinderii specificului care ne este propriu din vechi timpuri în muzică.

În *Noul Doksastar* (1841), Anton Pann justifică estetic modalitatea rostirii cîntărilor, pentru ca expresia să fie realizată printr-o conștientă redare a semioticii notației muzicii vocale. „...iubitorul de muzică întîmpină tot felul de tezuri, precum de umilință, de rugăciune, de plîngere, de întristare, de bucurie și altele ; într-însul învață cum să glăsuiască întrebătoarea (interogațiunea), minunătoarea (exclamațiunea) și ce săvîrșiri se întrebuințează la toată pontuația ; va ști cum să păzească tonul la ligusa, la paraligusa și proparaligusa — ultima, penultima și antepenultima silabă ; va cunoaște diapazonul și disdiapazonul al fiecăruia glas în înălțare peste înălțare și în pogorîrea pînă sub pogorîre ; va vedea ce fel se glăsuiesc zicerile cerești și cele cu cer suire, cum și zicerile pămîntești și cîte cer josire și cu un cuvînt : va dobîndi idee ca să știe

rosti cu bună întocmire și zicerea cea mai măruntă, în fiecare opt glasuri" [1]. O asemenea punere în temă demonstrează clasa înaltă a măiestriei lui Anton Pann, care nu se mulțumește cu notarea sau interpretarea conturului melodic, ci solicită o subtilă înțelegere și nuanțare a muzicii.

Principiile teoretice și retorice sînt concepute și aplicate în funcție de specificul limbii române, care reprezintă factorul decisiv în întocmirea cîntărilor. Chintesența crezului estetic și patriotic care l-a condus pe A. Pann în activitatea desfășurată în domeniul psaltichiei a fost formulată poetic în prefața volumului I al *Heruvico-Chinonicarului,* din 1846 : „Cîntă, măi frate române, pe graiul și limba ta / Și lasă cele streine ei de a și le cînta. / Cîntă să înțelegi și însuți și cîți la tine ascult, / Cinstește ca fiecare limba și neamu-ți mai mult". „Mai demult aveai dreptate să te pocești vrînd nevrînd / Cu pronunția străină tălmăcire neavînd. / Acum însă îmbrățișează pe aceste românești / Pe limba tatii și a mamei pe care o și vorbești".

Gheorghe Ciobanu stabilește trei modalități în care puteau fi încadrate cîntările, evidențiind trei stadii diferențiale ale procesului românirii cîntărilor : „a) traduceri, cu păstrarea întocmai a liniei melodice ; b) traduceri, cu adaptarea liniei melodice la spiritul limbii române ; c) creații pe texte românești" [2]. Ele evidențiază mersul gradat al „românirii" care a început prin modificarea textului, apoi prin modificarea desenului melodic, ca apoi să se recurgă la creații originale, desigur nu numai poetico-religioase ci și muzicale. Pentru prima fază, reprezentantul cel mai impunător după opinia noastră a fost Filotei, pentru a doua Macarie, iar pentru a treia Anton Pann. Evident, se pot demonstra, spre exemplu, la acesta din urmă cîntări cu melodii grecești, care ar aparține celei de a doua faze și, astfel, ne-ar contrazice. În ansamblu însă, constatarea rămîne valabilă.

Problema românirii cîntărilor care constituie principala preocupare a muzicienilor acestui domeniu în prima parte a secolului XIX, deși înregistra un curs ascendent, s-a rezolvat într-o manieră care nu a eliminat influența cîntării grecești. Într-un anumit fel, aceasta apare logic, ținînd seama de faptul că muzica psaltică se confunda cu cîntarea grecească, mai corect, cu cîntarea bisericii răsăritene, care se executa în limba elină. Există însă două aspecte care nu au fost luate în considerație în suficientă măsură și care au diminuat culoarea națională a cîntării religioase românești. Primul aspect se leagă de reforma de la 1814 efectuată la Constantinopol și care a adus cu sine un repertoriu, un sistem de cîntări rituale legate de momentele liturghiei și sărbătorile anului puternic influențate de elementul grecesc. Cînd Petre Efesiul a propagat reforma, prin discipolii săi Macarie, Anton Pann, Enghiurliu

---

[1] Breazul G., *Anton Pann,* în : *Pagini din istoria muzicii românești, vol. I,* op. cit., p. 271.

[2] Ciobanu, Gheorghe, *Anton Pann și „românirea" cîntărilor bisericești.* În „Biserica Ortodoxă Română", București, 1969, nr. 11—12, p. 1156.

și alții, s-a introdus și la noi cîntarea psaltică creată de reformatori. În acest fel, acțiunea românirii viza doar un element din angrenajul muzicalo-lingvistic al cîntării. S-a acționat asupra versurilor, limbii, muzica greacă psaltică menținîndu-se sau corectîndu-se, modelîndu-se în concordanță cu inflexiunile reclamate de rigoarea vorbirii românești. Greșeala sau partea slabă a întreprinzătorilor acțiunii de reformă manifestată sub înfățișarea românirii cîntărilor a constat în abandonarea sistemului de cîntări existent anterior anului 1814. Așadar, li se poate reproșa lui Macarie și lui Anton Pann că au fost prea repede convertiți la cîntarea constantinopolitană, pe care, constrînși de normele bisericești, nu au încercat s-o înlăture, reîntronînd vechile cîntări din bisericile românești.

Al doilea aspect, sesizat de G. Breazul, se referă la ignorarea de către promotorii acțiunii de românire a muzicii cîntate în sate, unde nu avusese cum pătrunde noul repertoriu și unde presiunea exercitată de melosul popular era mai puternică, reușind să se reflecte în configurația cîntărilor. „Căci se oferea — scrie G. Breazul — prin cîntărețul de biserică, de la sat și chiar de la cele cîteva orașe, capitale de județe, să se creeze o atmosferă de cîntare bisericească autentic românească, așa cum această cîntare se cristalizase de-a lungul practicii românești. ...Ar fi triumfat creația muzicală creștină cu pecete românească, dacă nu întru totul originală românească... Iar cîntarea bisericească a satelor trebuie să încerce, să sufere înăbușirea instinctului nativ de creație muzicală religioasă. Psaltichia grecească din bisericile cele mari, domnești, din mînăstiri, din orașe, amuțesc glasul naiv al «dascălului» sătesc“ [1].

În acest fel, românirea cîntării nu reușește să acopere parametrii reali care se cereau vizați, ceea ce, practic, se materializează printr-un compromis. Partea gravă a problemei este că psalții, în acțiunea lor, nu au pornit de la muzică ci de la graiul vorbit. Ei au uitat sau neglijat cîntarea bisericească autohtonă, căutînd doar ca limba să fie românească. Din această cauză mai toți psalții de la Macarie la Dimitrie Suceveanu au transpus cîntările din grecește în românește, adică le-au adaptat, operînd cu simplificări dictate de specificul limbii române. Curios este faptul că nici un psalt și nici un alt cărturar român se pare că nu a sesizat această deformată sau unilaterală înțelegere și tratare a acțiunii de românire. Înseamnă că autoritatea muzicii constantinopolitane subjuga cîntarea bisericii noastre, deși pe plan politic lucrurile se schimbaseră radical, influența greacă fiind eliminată progresiv din societatea românească.

Cîntarea religioasă a românilor transilvăneni prezintă anumite particularități determinate de menținerea vechilor melodii, cît și a unei anumite penetrații mai lente a muzicii psaltice infestată de orientalism. Bisericile din Transilvania, atît ortodoxe, cît și unite, au reușit să evite șocul reformei de la 1814, menținînd în principal tiparele cîntărilor anterioare.

---

[1] Breazul, George, *Patrium Carmen*, op. cit., p 571—576.

Este semnificativ în acest sens că I. D. Petrescu, în 1935, asistînd la o slujbă într-un sat transilvănean, are revelaţia cîntării arhaice bisericeşti, după cum spune singur, „arhaismul veacului lui Filotei" [1].

Din această cauză curentul grecizant nu a exercitat o influenţă prea puternică. Ca atare se remarcă în cîntarea psaltică românească din Transilvania predominarea caracterului modal diatonic, număr mai redus de melisme şi o mai puternică apropiere de matricea folclorică. Concomitent, au loc numeroase acţiuni care urmăreau întărirea legăturilor dintre toţi românii, între care schimbul de cîntăreţi, trimiteri de elevi la şcoli, circulaţia unor cărţi şi manuscrise. Astfel se explică prezenţa lui Anton Pann la biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului, sprijinul dat anterior de sibianul C. Hagi Pop lui Macarie, spre a-şi tipări lucrările la Viena. Datorită acestor factori se poate afirma că, în pofida unor trăsături stilistice care capătă atribute particulare în diferitele centre religioase, cîntarea religioasă românească din Transilvania este puternic legată stilistic de muzica bisericească din Ţara Românească şi Moldova, păstrînd într-o mai mare măsură tipologia vechii cîntări [2].

În şcolile româneşti transilvănene se purta o susţinută acţiune pentru învăţarea „cîntării naţionale" bisericeşti şi a cîntării corale, ceea ce rezultă din diferite circulare ale vicariatului năsăudean din 1827, 1835, 1841 [3].

PSALTUL ANTON PANN

Personalitatea centrală a muzicii psaltice din epoca încadrată de răscoala lui Tudor şi Unire rămîne fără îndoială Anton Pann, a cărui activitate de autor, cîntăreţ, profesor, teoretician şi tipograf constituie un punct de referinţă primordială. Timp de mai bine de patru decenii Anton Pann se consacră muzicii psaltice. Prima menţiune o deţinem de la el însuşi în *Rînduiala sfintei şi dumnezeieştei liturghii* (1847), unde scrie că la Chişinău în 1810 cînta în corul Catedralei, printre „sopranii Armoniei eclesiastice..." [4]. Stabilit la Bucureşti, era unul dintre cîntăreţii

---

[1] Petrescu, I. D., *Filoteiu muzicograf.* În: „Predania", I, Bucureşti, 1937, nr. 6—7, p. 25—27.

[2] Ciobanu, Gh., *Muzica bisericească la români.* În: „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, 1972, p. 184—195.

[3] Pann, Anton, *Rînduiala sfintei şi dumnezeeştei liturghii*, Bucureşti, Tipografia A. Pann, 1847, prefaţa.

[4] „Pruncii cei mai mărişori care ştiu cînta... să se găsească sîmbătă la Rodna ca să se prăbăluiască în cîntare". — circulară din 20 iulie 1827. La 8 august 1835 într-un alt document se arată: „Aici vă împărtăşesc cîntarea naţională ca fieşte-care să şi-o scrie şi s-o înveţe...". Vezi: Buzilă, Ştefan, *Documente bisericeşti.* „Arhiva Someşană", Năsăud, 1931, nr. 15, p. 36 şi 1933, nr. 17, p. 235. Dintr-o circulară din 1841 spicuim: „Copiii să fie instruiţi a cînta missa...". Vezi: Moisil, Iuliu, *Figuri grănicereşti năsăudene.* „Arhiva Someşană", Năsăud, 1836, nr. 19, p. 144.

bisericilor importante și cursanții Școalei de cîntăreți ai Mitropoliei condusă de Dionisie Fotino, iar apoi ai lui Petre Efesiul de la Școala Sf. Nicolae Șelari.

A fost unul dintre cei mai îndrăzneți cîntăreți de strană ai Bucureștilor. A cîntat și la biserica Sf. Neculai din Scheii Brașovului. Din 1823 funcționează în calitate de profesor la diferite școli și seminarii. Necesitățile practicii muzicale i-au relevat necesitatea transcrierii cîntărilor și publicării lor. În acest scop, își organizează o tipografie din care, an de an, va scoate la lumină noi și noi titluri. Se deosebesc două etape în elaborarea și publicarea lucrărilor lui Anton Pann. Prima, pînă în 1830, pare mai degrabă pregătitoare, și a doua, după 1840. Curios că, în deceniul al patrulea se pare că nu a tipărit nimic. Dintre lucrările sale sînt de menționat : *Axionul* (1818 ?), *Chirie de duminici* în opt glasuri, lucrate mai mici în felul celor făcute de Daniil (1826), *Irmos calofonicon* (1827 ?), *Penticostar,* compus de mine Anton Pann, pentru cererea și îndemnarea prea cuviosii sale machi[i] Platonichi, stariți[i] mănăstirii Dintr-un lemn (1827), *Noul Doxastar* prefăcut în românește după metodul vechi al Serd. [arului] Dionisie Fotino, tom. I, (1841), *Irmologhion sau Catavasier,* care cuprinde în sine toate catavasiile sărbătorilor împărătești de peste an, troparelor, condacele și exapostilariile. Cuprinde și podobiile tuturor glasurilor, binecuvîntările și slujba morților... (1846), *Heruvico-chinonicar,* care cuprinde în sine : heruvice și chinonice pentru tot anul lîngă care s-au adăugat și Acsioanele tuturor glasurilor și ale praznicilor, Tom I, (1846) ; *Paresimier* care cuprinde în sine cîntările cele mai de trebuință ale postului mare (1847), *Privigher,* care cuprinde în sine toată rînduiala privigherii sau a mînecării... (1848), *Tipic bisericesc,* care cuprinde rînduiala duminicilor, a sărbătorilor stăpînești și a sfinților aleși de preste tot anul... (1851), *Noul Doxastar* vol. II-III (1853), Epitaful sau slujba înmormîntării... (1853), *Irmologhion-Catavasier* (1854), *Noul Anastasimatar,* tradus și compus după sistema cea veche a serdarului Dionisie Fotino... (1854).

Această înșirare a volumelor mai importante care cuprind sute de cîntări susține caracterul monumental al operei psaltice înfăptuită de Anton Pann. În afara acestor lucrări cu caracter practic, oferind cititorului cîntece cu destinații rituale riguros stabilite, A. Pann a tipărit și lucrări psaltice cu destinație teoretică începînd cu anul 1845 : *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică...* (1845), *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar,* care se cîntă grabnic și zăbavnic (1847), și *Mică gramatică muzicală teoretică și practică,* care cuprinde în sine învățătura tuturor semnelor și scărilor muzicii bisericești... (1854) [1].

Anton Pann nu a fost un empiric, bazat doar pe talent și memorie. Parcurgerea prefețelor tipăriturilor sale demonstrează un spirit teoretic viol, care se ghida după cele mai riguroase norme ale muzicii psaltice și cele mai firești ipostaze ale firii românești. Cea mai explicită vehicu-

---

[1] Cosma, Viorel, *Muzicieni români, Lexicon.* București, Ed. muzicală, 1970, p. 345—346.

lare a acestor principii se află în „Către cititori“, care deschide primul tom al *Heruvico-Chinonicarului,* însufleţitul apel de a se cînta româneşte. A. Pann ia atitudine împotriva celor care apreciază cîntarea înflorată, alambicată, bogată în inflexiuni melismatice, opunîndu-i buna „potrivire“ şi „stilul luminat“, adică melodie elevată, pliată pe graiul cîntat. Arată că a evitat stilul gorgonat, căutînd naturaleţea expresiei, cuviinţa, în spiritul regulilor. „Multor, au băgat de seamă — spune Anton Pann — cîntarea cînd o privesc / Şi o văd ligorgonată le place de-nebunesc, / Neştiind că meşteşugul nu stă-n stilul gorgonat / Ci'n buna potrivire şi în stilul luminat. / Eu doar de multe gorgoane am fugit cît am putut, / Şi am urmat cuviinţei, peste regulă n-am trecut“.

Declarînd că tot ceea ce a întreprins a fost călăuzit de „tonul zicerilor româneşti“, Anton Pann arată că în opera sa de traducător a selectat din oceanul cîntărilor numai pe acelea care corespundeau felului de a fi, sensibilităţii poporului român. Numai potrivirea cîntării cu „vorbirile fireşti“ era o activitate legitimă. „Am tălmăcit, însă astfel, neluînd totul la rînd, / Cît să nu reaz un oligon, precum văz alţii făcînd, Ci am căutat la tonul zicerilor româneşti / Şi-am potrivit glasuire c-au vorbirile fireşti, / Că almintrele-a face ar fi cu totul prostesc / Şi aproape de nimica, ca lucru copilăresc“.

Decisiv pentru înţelegerea vastei opere muzicale a lui Anton Pann rămîne muzica, piesele vocale psaltice risipite din abundenţă în cărţi, demonstrînd o uimitoare fantezie melodică. Neîndoios, autorul *Povestei vorbii* în stagiul instruirii efectuat în principal, în focarele sonore ale bisericilor şi mănăstirilor bucureştene, a acumulat o imensă cantitate de muzică psaltică, interpretată în limba greacă, pe care funcţia de cîntăreţ l-a obligat s-o şlefuiască în permanenţă, ajungînd la o măiestrie redutabilă. Şlefuirea presupune un act conştient de autocontrol, de creaţie si selecţie, care apare adesecori indicat de însuşi A. Pann prin : „prelucrat“, „întocmit“, „tălmăcit“, „tradus“, „prefăcut“, „compus“, „românit“ [1]. Tocmai această meticuloasă operaţie a însemnat opera de românire, o redimensionare a cîntării psaltice, conferindu-i o notă specific naţională şi forţă de iradiere [2]. Evident, datorită aportului necesar repunerii în circulaţie a unor arhetipuri şi cîntări, Anton Pann poate fi considerat creator de valori artistice de autentică vibraţie.

A fost şi compozitor, deoarece a semnat numeroase piese. Prin analogie cu acei muzicieni care prelucrează diferite melodii populare şi sînt consideraţi compozitori, putem să-i atribuim şi lui Anton Pann această titulatură, neriscînd să greşim. Evident, compozitorul Anton Pann comportă anumite precizări determinate de multiplele sale vocaţii. A fost un traducător, deoarece a transpus cîntări şi cuvinte greceşti în

---

[1] Ciobanu, Gheorghe, *Anton Pann şi „românirea“ cîntărilor bisericeşti,* op. cit., p. 1157.

[2] A. Pann se referă direct la procesul „românirii“ atunci cînd arată în prefaţa la *Fabule şi istorioare,* Bucureşti, 1841 : „După ce am învăţat canoanele şi ortografia acestui meşteşug, n-am zăbovit a români şi a lucra pe note cărţile cele mai trebuincioase...“.

felul cîntării și vorbirii românești. A fost și prelucrător, deoarece a modificat modelul „preluat“, adaptîndu-l prin amputări și mai ales atribuiri. Tot acest efort echivalează cu o laborioasă operă de zămislire ce poate fi alăturată muncii depusă de un portretist celebru, care își realizează tablourile pornind de la modele date. În cazul lui Anton Pann, subiectul era textul religios și melodia sa, pe care a trebuit s-o dăltuiască pînă se obținea o nouă fizionomie, o nouă entitate artistică.

Domeniul psaltic nu poate fi identificat ad litteram, cu domeniul folcloric atunci cînd îl raportăm la opera lui Anton Pann. Cîntecele populare aveau pregnante atribute românești, în timp ce melodiile psaltice circulau în grecește sau, în cazul în care fuseseră românizate de Macarie, păstrau încă un anumit ifos grecesc-oriental. Melodiile populare erau entități artistice finisate de lăutari, cîntăreți, pe care Anton Pann le-a putut adopta ca atare, pe cînd irmoasele psaltice nu existau întotdeauna ca valori anonime intrate în mediul românesc, ci se cereau făurite pentru a putea circula. De aici decurge rolul covîrșitor al creatorului A. Pann. De altfel, A. Pann s-a folosit în sfera creației de savante reguli, stăpînea analiza și cunoștea principiile compunerii unei melodii. Aceste adevăruri sînt indicate de el însuși atunci cînd arată că : „Cu dezvoltarea arată al muzicii analis, / Compunerea melodiei și regulile de scris“ [1].

Susținem teza că A. Pann a fost un creator autentic de muzică psaltică, pornind de la un model existent, prin piesa de veritabilă ținută artistică : „Pre înțelepciunea...“ Desfășurată în glasul VIII psaltic, cîntecul are o melodică generoasă, fraze ample, metrul liber, desfășurare ritmică destul de capricioasă și construcție de tip variațional. Se impune motivul inițial aducînd jocul de secunde și valorile de optimi care se vor auzi mereu pe parcurs, fie sub formă directă, fie, mai frecvent, sub formă modificată. În final, ideea principală revine, conferind întregii piese, de o neasemuită putere invențională, un caracter unitar.



A. Pann pornește la românirea cîntărilor înarmat cu o concepție bine definită, izvorîtă din structura interioară a limbii și sensibilității românești. Numai astfel se poate explica reproșul adresat celor care au „...rădicat silabele zicerilor străine și au așăzat silabele zicerilor românești“, ceea ce a dus la nepotriviri între „locul melodiei și locul zicerii“. Neajunsul acestei mezalianțe deforma „noima sau înțelesul zicerilor ro-

[1] Breazul, G., *Anton Pann*, op. cit., p. 272.

mânești“ [1]. Se deduce că pentru A. Pann, criteriul fundamental al actului de „rumânire“, component al procesului de creaţie, era redarea specificului rostirii româneşti, adevărul expresiei sale. Este interesant că formula tematică din „Pre înţelepciunea...“ se poate întîlni şi la începutul altor cîntări ca, spre exemplu, „Mai luminat...“. Conducerea melodiei este cu totul diferită, ceea ce atestă, iarăşi, fantezia inepuizabilă a lui A. Pann.

Dintre nenumărate cîntări, nepieritoare capodopere ale genului, care ar merita să fie citate şi cunoscute, menţionăm : „De frumuseţea fecioriei tale“, „Slavă să aibă“, „Limbile să salte“, „Domnul stătu crai în ţară“ şi „Ca pre un viteaz“. A. Pann are marele merit de a acorda mare interes stilului de cîntare irmologic, pe care l-a impus definitiv în cîntarea religioasă românească.

Ceea ce constituie punctul forte al pieselor lui A. Pann este limpezimea, eleganţa şi nobleţea discursului muzical în care se produc în permanenţă mutaţii, combinări, dispersări, infiltrări, regăsiri şi redeveniri. Datorită acestor permanente oscilări se obţine o desfăşurare continuă, avînd o debordantă transfigurare a nucleelor tematice. Prin atributele artistice ale cîntărilor create, recreate sau transcrise, Anton Pann s-a impus drept unul din clasicii muzicii psaltice româneşti, fiind, odată cu trecerea timpului, poate cel mai edificator moment de referinţă.

Cîntările lui Anton Pann nu sînt perfecte, nu au o ţinută artistică ireproşabilă, fapt pentru care urmaşii săi au intervenit mereu cu diverse corectări, unele dintre ele apărînd discutabile. În mod deosebit trebuie precizat că A. Pann menţine în cîntările sale numeroase inflexiuni cromatice ca şi o notare ritmică ce nu se potriveşte întotdeauna. Adevărul este că, pînă în zilele noastre, autorii cărţilor de cîntări au recurs, pentru stabilirea repertoriului şi formulelor melodice, în primul rînd la A. Pann. Acest lucru demonstrează meritele artistice ale pieselor lui A. Pann, dar totodată şi neintegrarea în circuit a cîntărilor dinainte de Pann şi Macarie. Încercările în acest sens ale lui I. D. Petrescu par să indice un filon de mare interes istoric şi muzical, care se cere în mai mare măsură valorificat.

PSALŢI VESTIŢI AI ACESTEI EPOCI

Un alt nume răsunător în ierarhia psalţilor români cărora li se datorează introducerea cîntului bisericesc român a fost moldoveanul Dimitrie Suceveanu (1816—1898). Şi-a făcut instrucţia sub îndrumarea lui Grigore Vizantie, Nicu Dimcea-junior şi Gheorghi Paraschiadis. A fost cîntăreţ şi profesor la Şcoala de muzică a Mitropoliei ieşene. Şi-a onorat numele reactualizînd moştenirea lui Macarie, retipărindu-i cele

[1] Pann, A., *Bazul teoretic, op. cit.*, p. XXXVI ; Ciobanu, Gh., *Anton Pann şi „românirea cîntărilor bisericeşti“*, op. cit., p. 158.

trei lucrări fundamentale apărute mai întîi la Viena[1]. Lucrînd la redactarea cîntărilor lui Macarie în vederea noii ediții, Suceveanu a putut cunoaște în profunzime cîntările acestuia, ceea ce i-a fost de mare folos în elaborarea propriilor sale cărți publicate în perioada 1847—1856. *Prohod* pare să fie prima lucrare (1847). Cea mai importantă. *Idiomelariul,* adică cîntare pe singur glasul, unit cu *Docsastariul.* Care cuprind douăsprezece luni cu Triodul și Penticostariul tradus din grecește... Partea I—III în tip. Sf. Mînăstiri Neamțul, 1856—1857. De remarcat că la întocmirea *Doxastarului* a colaborat cu protopsaltul Dosoftei de la Neamț.

Marele Idiomelar reprezintă un adevărat tezaur de cîntări, avînd nu numai valoare documentară, oferind stilul psaltic cîntat în Moldova, ci și ilustrarea unei alte importante contribuții depusă pe altarul desăvîrșirii operei de românire a cîntărilor psaltice.

Muzica românească a fost reprezentată printr-un număr impresionant de psalți, adeseori autori de cîntece și cărți. Ioniță-Iconomul de la Iași a lăsat posterității manuscrisul *Slovele și idiomele triodului.* Cîntăreți vestiți au fost, la Iași, Nicu Dimcea-junior, Iancu Malaxa, Grigorie Vizantie, Gheorghe Cociu, Axinte Roșculescu. La Crasna-Buciumi a activat Iliuț Grigore, autorul unei cărți de muzică psaltică la 1831. Un loc aparte îl revendică Nectarie Frimu (Tripoleos), de la Huși, care a trăit cea mai mare parte a vieții la Muntele Athos. A întocmit o utrenie și o liturghie. O mențiune pentru *Carte de cîntări bisericești în două volume,* tipărită la Iași în 1846.

La București, cîntăreți vestiți au fost Costache Chiosea, P. B. Mumuleanu, Panait și Grigore Enghiurliu, Chivu, Dumitrache Bondoliu, N. Alexandrescu, A. Vilara, Spiridon Stan. Puternice școli de cîntăreți au ființat la Buzău, renumită prin Matache Cîntărețu ; Tîrgoviște, prin Gheorghe Istrati ; la Curtea de Argeș, prin Ghelasie Basarabeanu ; la Mănăstirea Neamț. Dintre psalții transilvăneni, Nil Nicolae Poponea de la Sibiu, care a colaborat cu Macarie, Gheorghe Căciulă-Brașov, autorul unor irmoase și catavasii.

Referindu-ne la istoricul cîntării psaltice, nu putem omite faptul că la Brașov a apărut în 1827 *Psaltirea în versuri* avînd o prefață semnată de Vasile Pop (Popp), în care se explică rolul estetic al cîntării invocîndu-se mitul lui Orfeu. „Se povestește ca o fabulă, că Orfeu Thracul ar fi cîntat așa de frumos, cît ar fi tras după sine pădurile și pietrele... Sub scoarța acestei fabule e ascuns oareșcare adevăr, care vre să zică, că Orfeu, prin cîntecele sale, așa au muiat pre sălbateci și mai împietriții lăcuitori ai Thrachii, cît au putut să-i tragă spre a lăcui în soțietate“[2].

La Buda apare în 1826 un *Octoih sau Catavasier,* prefațat de Constantin Loga autorul unor interesante aserțiuni de ordin estetic asupra

---

[1] Se pare că a fost ajutat de arhimandritul Erinah, cu care se afla la conducerea școlii de psaltichie a Mitropolitului din Iași. Vezi : M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români,* op. cit., p. 87—88.

[2] Bianu, I., Hodoș, N., Simionescu, D., *Bibliografia românească veche,* vol. III. București, Ed. Academiei Române, 1944, p. 616.

puterii muzicii. Potrivit concepţiei sale, cîntarea psaltică este un „...mijloc mîngîietor de a deştepta simţirile noastre spre pofte bune şi porniri bune... ...prin cîntări de întristare ne pornim şi noi în lacrimi... iară prin cîntări de bucurie ştergem lacrimile şi cu toată societatea împreună ne bucurăm." Cîntările sînt un puternic mijloc de învăţătură, susţine C. Loga [1]. Conţinutul cărţii este astfel descris : „Iată apoi cîntările se fac spre mîngîierea omului păcătos şi-l aduc la îndreptare. Cîntări cu atare înţeles se află scrise în cartea aceasta ce se zice *Octoih* sau Optversuitor, ce este îmbogăţit cu mai multe cîntări şi ale catavasiilor, avînd alăturat şi Typicul ce l-au resplicat (luatu — n.n.) din cel slovenesc, zis : Ustov şi s-au întocmit această carte, întru care Typicul propune Teoreticeasca ; iar Octoihul practiceasca îndreptare a cîntării..." [2].

Anton Pann trebuie considerat ultimul mare psalt în adevăratul înţeles al cuvîntului, înainte de introducerea notaţiei apusene. Deja în timpul vieţii sale se auzeau voci care cereau adaptarea notaţiei apusene. În *Bazul teoretic,* el se referă la acest sistem, considerîndu-l util dar incapabil să ofere aceleaşi nuanţe şi posibilităţi de scriere şi cîntare ca notaţia psaltică : „Cu note europiene se scrie melodia Bisericii noastre, însă nu se poate cînta cu toată însuşirea ei, pentru că între sistema Diapazonului muzicii Europiene şi a Bisericii noastre este multă osebire...".

Diferenţele dintre cele două sisteme sînt evidente şi se referă îndeosebi la particularităţile melosului bizantin : caracter monodic, ritm schimbător şi neregulat, glasuri specifice ca hisar, nisabur, mustar, cu intervale improprii stilului apusean, ca secunda mărită. Mai adăugăm infrastructurile cromatice ale cîntării răsăritene. Cu toate acestea, sub influenţa muzicii europene, în muzica psaltică românească se infiltrează tot mai mult elemente apusene : melodii, măsura, cîntarea armonică.

În *Noul anastasimatar,* A. Pann se lasă atras de terminologia muzicii apusene atunci cînd recurge la indicarea tempoului prin cuvinte nemaiîntîlnite în vocabularul psaltic : „andante", „allegro", „allegretto" sau aceiaşi termeni transpuşi în limba română : „iutişor", „iute potrivit", „potrivit la tonuri şi ritm" [3].

Însuşi A. Pann va deţine un „tipar de note europene" după cum arată el însuşi în finalul *Culegerii de poveşti şi anecdote* (1854). Totuşi, va nega posibilitatea scrierii cîntărilor psaltice cu semnele scrierii muzicale europene. În lucrarea abia citată precizează în această privinţă : „...deşi unii au început să scrie cu note europene, precum s-a văzut tipărite în greceşte, însă numai pe glasul al III-lea şi al VIII-lea, pentru că cu neputinţă este a se acorda în armonie toate glasurile ; şi chiar în simfonie scriindu-se pe note, se înstrăinează cu totul însuşirea lor, din pricină că Europenii nu pot întrebuinţa toate modurile de melodii,

---

1 Bianu, I., *Idem,* p. 514. „Din cîntări păcătosul aude de toată învăţătura creştinească".

2 *Idem, ibidem.*

3 Posluşnicu, M. Gr., *Istoria muzicei la români,* p. 47 şi Breazul, G., *Anton Pann,* op. cit., p. 276.

fiindcă nu au nici scările lor. Drept aceea, nici eu nu m-am îndepărtat de semnele vechi...". Aşadar, A. Pann nu vede cum s-ar putea scrie melodiile psaltice cu notaţia guidonică deoarece şi-ar pierde specificul, neputîndu-se reda exact „modurile de melodii" [1].

Pentru a înţelege cît mai adînc şocul revelaţiei muzicii apusene, a spectacolelor de operă pentru publicul românesc, pentru reprezentanţii cîntării bisericeşti, recurgem la o frază semnificativă din *Scrisorile* lui Ion Ghica : „...impresia produsă asupra lor (este vorba de dascălii-psalţi Unghiurliu şi Chiosea — amicii lui Anton Pann, n.n.) de operele lui Mozart şi Rossini a fost atît de mare, încît n-au mai putut să cînte nici cheruvic, nici chinonic fără să o dea pe *La ci darem la mano* din Don Juan şi *Una voce poco fa* din Bărbierul, iar la liturghie se trezeau cîntînd *Domnul Domn Savaoth* pe aria *Voyez sur cette roche* din Fra Diavolo" [2].

După 1860 se preconizează fuziunea sistemului psaltic şi apusean, determinată şi de faptul că tot mai mult se împuţinau cunoscătorii psaltichiei. „În cele din urmă, sistemului apusean, introdus pe scară mare în viaţa muzicală românească, i se oferă cîştig de cauză prin decretul domnitorului A. I. Cuza care îl însărcinează pe Ioan Cartu să predea «principiile muzicei sistematice» pentru a se introduce în Biserica noastră Română muzica vocală sistematică în locul celei orientale cunoscută sub numele de psaltichie" [3]. Măsura enunţată nu a însemnat dispariţia notaţiei psaltice, necum a cîntărilor psaltice. În muzica bisericească românească se folosesc pînă în zilele noastre ambele sisteme.

VISARION ŞI CORUL ŞTABULUI OŞTIRII

O altă tendinţă puternică manifestată în muzica religioasă românească, avînd numeroşi partizani, a fost înlocuirea cîntării univocale prin cîntarea corală, armonică. Contactul cu muzica europeană, interpretarea operelor au deschis noi orizonturi dregătorilor curţii şi bisericii, care-şi dau seama de necesitatea găsirii unor forme noi de cîntare care să confere un caracter monumental ritualului bisericesc. Ideea adoptării cîntării corale, născută sub influenţa rusească, îşi formează aderenţi în Moldova, Ţara Românească şi Transilvania, aşa cum rezultă din *Octoihul* tipărit în 1826 de către Constantin Loga, care oferă o descriere substanţială a celor două modalităţi de cîntare în biserică, întîlnite în ţările de rit ortodox, şi o argumentare a calităţilor muzicale pentru care au fost adoptate la Arad. „Cîntarea grecilor după semnele Psaltichiei întocmită este vrednică de laudă, iară mai vîrtos de mirare, pentru redicările

---

[1] Posluşnicu, M. Gr., *ibidem*. Ar fi interesant de ştiut ce avea în vedere A. Pann prin „simfonie".

[2] Ion Ghica, *Şcoala acum 50 de ani*. În : *Scrisori*, Bucureşti, 1887, pag. 61.

[3] Breazul G., *Patrium Carmen*, pag. 354.

şi apăsările tonului care cu mare măiestrie încoardă melodia şi foarte cu desfătare o ascultă cei ce sînt dedaţi cu dînsa.

Iară cîntarea Ruşilor este mai pompoasă şi pentru sărbători de mare solemnitate mai întocmită fiindcă mai cu mărire poartă tonul şi redică simţurile către sfînta evlavie [1].

Aici, la Şcoala Preparandiale Pedagoghiceşti, precum şi în cele theologiceşti din Arad, după melodia amînduror chipurilor se cîntă, desfătat merg după melodia grecească, iară altele după cea rusească".

Aşadar, la Arad se învaţă cîntarea bisericească atît după metoda grecească, cît şi după cea rusească, adică atît stilul monodic, cît şi armonic. La Bucureşti, promotorul cîntării homofone va fi „Horul trupei vocale", înfiinţat în 1836, în fruntea căruia fusese numit Arhimandritul Visarion, zis şi Popa Rusu — un preot iniţiat în tainele predării cîntării armonice corale [2].

Corul „trupei vocale", denumit din 1840 „Corul cîntăreţilor Ştabului Oştirii", avea rostul să cînte în biserică şi la anumite ocazii festive [3]. Prin activitatea sa, corul a contribuit la introducerea cîntării armonice în muzica bisericească din Ţara Românească, în locul celei psaltice, constituind o manifestare înnoitoare, de îndepărtare a vechilor canoane. Aşadar, o nouă tendinţă în domeniul cîntării noastre româneşti. Dacă prima, a lui Macarie, se îndreaptă înspre fuziunea limbii române cu melodiile vechi, zise greceşti, această a doua tendinţă este îndreptată înspre conjugarea cîntării noastre cu sistemul muzicii europene şi, odată cu aceasta, adoptarea unei emisii vocale corespunzătoare, care să înlăture emisia nazală ce devenise anacronică.

Susţinătorul introducerii cîntării corale a fost Alexandru Dimitrie Ghica, care are ideea învăţării cîntării ruseşti cu cuvinte româneşti [4]. În acest scop îl aduce pe Visarion de la Silistra la Bucureşti, încredinţîndu-i misiunea organizării unui cor care să cînte în româneşte cîntările ruseşti.

Acţiunea lui Visarion cîştigă adepţi, dar, în scurt timp întîlneşte o puternică opoziţie deoarece sistemul se reduce, în esenţă, la introducerea cîntării liturgice ruseşti (armonice) cu cuvinte româneşti. Promotorii săi, sprijiniţi de oficialitate, s-au înşelat atunci cînd au crezut că uşor se poate şterge cu buretele tradiţia bizantină, renunţîndu-se la modalitatea de cîntare străveche în schimbul unei modalităţi noi, mai evoluate sub aspectul muzicii profesioniste europene. Deficienţa acţiunii lui Visarion a constat în susţinerea transplantării unei modalităţi venite

---

[1] Constantin Loga arătase anterior că „...ruşii cîntă după notele italienilor".

[2] Sava, Stela, *Corul cîntăreţilor Ştabului Oştirii.* În : *Studii muzicologice,* Bucureşti, Uniunea compozitorilor, nr. 1, 1956, p. 11.

[3] Rezultă că Ştabul Oştirii avea o trupă vocală şi o trupă instrumentală, fanfara militară.

[4] Scrisoarea lui A. D. Ghica adresată lui I. Odobescu, la 12 martie anul (?). Vezi : Sava, S., *op. cit.*, p. 12. Este interesant că, în aceeaşi scrisoare se spune că „frate-mieu Mihalache are notele acei liturghii".

din afară, căutîndu-i fundamentare pe un teren nisipos, absolut impropriu durabilității unui așezămînt. În consecință, ideea lui Visarion a apărut, în perspectiva anilor, unilaterală. În principiu, se recunoștea superioritatea cîntării armonice dar, în același timp, se cerea găsită calea adaptării melodiilor străvechi la acest sistem. Ca atare, se impunea fu-



Arhimandritul Visarion.

ziunea celor două modalități. Reprezentanții de mai tîrziu ai muzicii bisericești, compozitorii, au reținut din lecția lui Visarion numai ideea cîntării corale, abandonînd stilul rusesc. Sinteza care se va produce în perioada următoare se înalță prin reactualizarea cîntării psaltice în cadrul cîntării corale, deci monodie bizantină în sonorități armonice. O asemenea sincronizare nu era pe măsura posibilităților Arhimandritului Visarion. Sinteza enunțată va fi deviza lui Musicescu, Dima, Vidu, deviză strălucit întruchipată în compozițiile lui Kiriac.

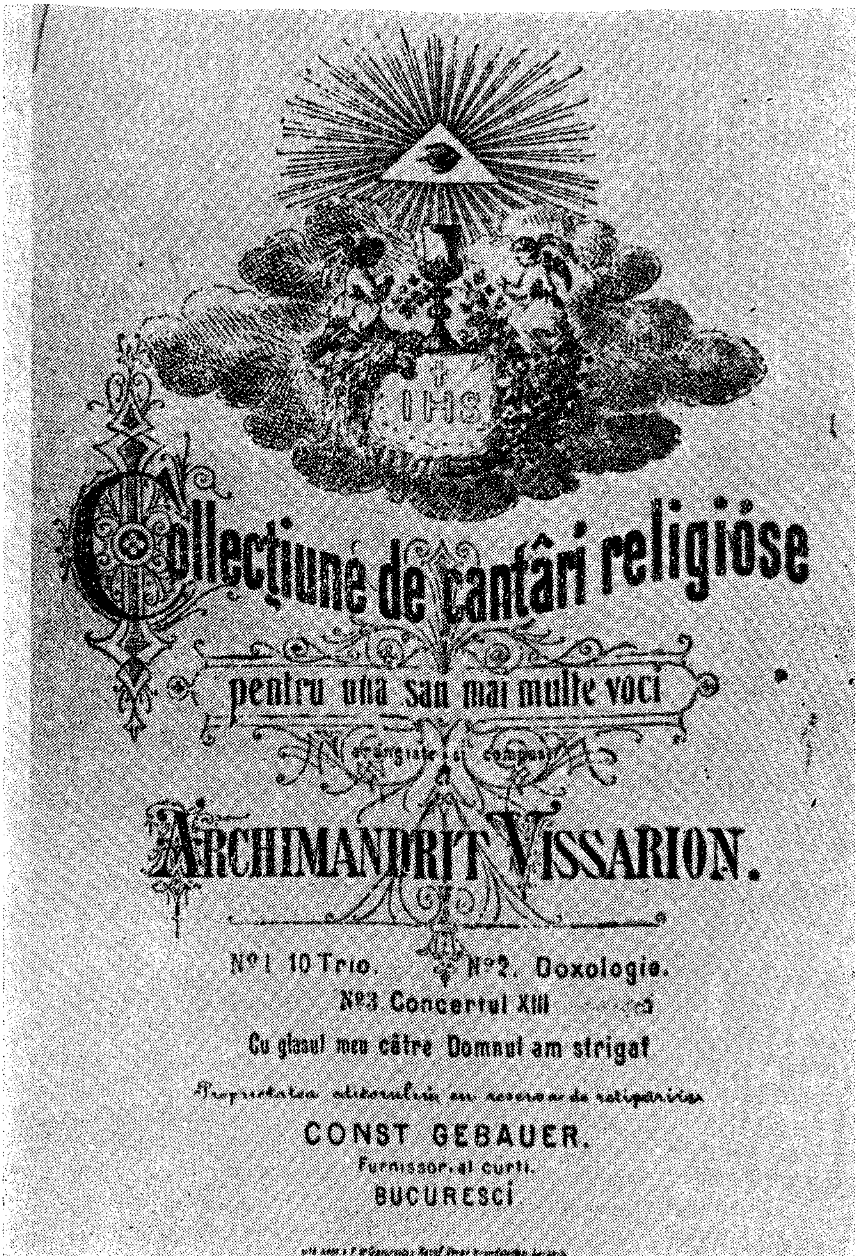
„Horul cîntăreţilor" a constituit o pepinieră de muzicanţi bisericeşti, promotori ai noii orientări, deşi, în cadrul cursurilor existente, nu figurau discipline teoretice capabile să ofere cunoştinţe, să lărgească orizontul cultural al membrilor săi.

În anul 1845, corul se reorganizează, transformîndu-se în „Aşezămîntul corpului cîntăreţilor bisericii domneşti de la Curtea Veche". În decursul celor aproape două decenii, cît a funcţionat (1845—1863), „Aşezămîntul" a purtat diverse denumiri. Profilul a rămas însă acelaşi : o şcoală, avînd la bază o formaţie corală în care copii şi vîrstnici învăţau răspunsurile şi cîntările bisericeşti. Multiplele probleme care se puneau în faţa Aşezămîntului au determinat o permanentă frămîntare în privinţa profilului său. În plus, fiind singura formă de învăţămînt muzical din Bucureşti în acea vreme, Aşezămîntul era nevoit să facă faţă necesităţilor formării muzicienilor instrumentişti şi cîntăreţilor lirici. Ca atare, se remarcă o instabilitate în definirea riguroasă a fizionomiei sale, accentuată pe parcurs, prin introducerea predării unor instrumente (1860), „Aşezămîntul" se reprofilează, ceea ce justifică demersurile Arhimandritului Visarion pentru reorganizarea instituţiei pe care o conduce, plîngîndu-se că ajunsese aproape de „ruinare". Rezoluţia Consiliului de Miniştri din 15 aprilie 1863, prin care se desfiinţează „Aşezămîntul", este instructivă în privinţa însemnătăţii sale. De cînd exista „Aşezămîntul... nu a produs alt rezultat decît un cor care cîntă la Curtea Veche" [1]. Într-un anumit sens, petiţiile înaintate oficialităţii solicitînd reorganizarea Aşezămîntului demonstrează eşecul acţiunii lui Visarion. Aşezămîntul nu a produs reforma mult rîvnită în cîntarea bisericească, mulţi dintre discipolii săi au devenit cu timpul potrivnici acţiunii de introducere a cîntării ruseşti şi susţinători ai muzicii psaltice. Singurul merit al eforturilor Arhimandritului Visarion se reduce la demonstrarea utilităţii şi forţei sistemului armonic, atît ca stil muzical, cît şi ca modalitate de cîntare bisericească.

Nu putem încheia aceste rînduri fără să nu zăbovim asupra personalităţii artistice a Arhimandritului. Este Visarion o figură marcantă a muzicii noastre ? Prin ce se remarcă în afara introducerii cîntării corale ? Analizată multilateral, activitatea sa furnizează multe constatări. Visarion a fost un bărbat energic, bun organizator şi cunoscător al repertoriului coral religios rusesc. Opera sa capitală nu a fost totuşi cea de instructor al „trupei vocale" ci aranjarea cîntărilor corale în limba română. Nu se păstrează decît puţine partituri, dar dintr-un memoriu reiese clar că a aranjat numeroase cîntări în decurs de peste două decenii. Reuşeşte să publice *„Colecţiune de cîntări religioase pentru una sau mai multe voci* — aranjate şi compuse de arhimandritul Visarion". Trei titluri însuma culegerea : Doxologie, Trio şi Concertul XIII [2]. Este de presupus aşadar că ar fi existat şi „concertele" corale anterioare. Nu e lipsită de semnificaţie indicaţia „aranjate", dispusă înaintea cuvîntului „compus". Totuşi, pare mai puţin sigură teza că Visarion ar fi

[1] Arhivele Statului, Bucureşti, Dosar 595/1863, f. 87.

[2] Sava, S., *op. cit.*, p. 18.



Colecţia de cîntări religioase întocmită de Visarion.

fost şi un autentic compozitor. Argumentul în defavoarea lui Visarion nu sînt partiturile „aranjate" şi „compuse" de el, din care multe probabil că s-au pierdut, ci documentele şi faptele relative la profilul său. Visarion nu dispunea de o serioasă instruire muzicală. Cunoştinţele pe care le poseda nu excelau, şi par să provină din practica sa de corist. Dovada : programele cursurilor sărace în idei, lipsite de sistematizare. La cea mai mică adiere de vînt, întregul proces didactic se modifică din temelie. Ca profesor a fost contestat, fiind acuzat că nu cunoaşte noţiunile elementare ale muzicii ; ca dirijor, posibilităţile sale au fost de asemenea limitate. Instruirea ansamblului era lăsată de obicei pe mîna colaboratorilor : Alexandru Levinski, Anton Oncescu şi Grigore Manciu. Admiţînd că ar fi avut spirit organizatoric, deşi s-ar putea formula şi în această privinţă obiecţii, putem releva personalitatea sa la nivelul reprezentanţilor muzicii româneşti din aceeaşi perioadă : Macarie, Pann, A. Flechtenmacher ? Desigur că nu. Proporţiile figurii lui Visarion, comparate cu ale celor menţionate, apar considerabil reduse. Singurul merit real al Arhimandritului Visarion se reduce la susţinerea şi demonstrarea (deşi fără metodă) a utilităţii şi forţei artistice a sistemului armonic, atît ca stil muzical, cît şi ca modalitate de interpretare, de cîntare corală a muzicii bisericeşti.

INFLUENŢA ORIENTALĂ

Pentru curentul muzicii turco-orientale, epoca marilor prefaceri pe tărîm muzical echivalează cu declinul, cu faza descompunerii. Dacă în perioada anterioară a dispune de o formaţie turcească sau a cînta o manelă cu interminabile melisme, alunecări cromatice şi ornamente, însemna un atribut monden, în concordanţă cu tonul cerut de societatea vremii, după 1821, odată cu dezlănţuirea campaniei împotriva formelor de viaţă impuse de opresiunea otomană, tabloul muzical capătă o înfăţişare nouă. Se produce o schimbare diametrală : cea mai neînsemnată rezonanţă turcească va fi stigmatizată, cotată drept fanariotism şi conservatorism. Mai mult, către anul revoluţiei paşoptiste, inflexiunile orientale vor servi, în anumite compoziţii, pentru caracterizarea unor personaje sau maniere demodate, drept pivot pentru satirizarea epocii şi mentalităţii apuse.

În procesul defrişării terenului de influenţele muzicale greco-turceşti se conturează două faze : prima, ce ţine pînă în 1838, cînd se mai păstrează încă forme şi ansambluri muzicale tipice turceşti, a doua, după 1838. De fapt, a doua fază este insignifiantă, întrucît nu mai exista curentul muzicii turceşti, ci doar reminiscenţe care, pe măsura înaintării timpului, erau eliminate.

Anul 1838 se profilează, în domeniul cercetat, ca o piatră de hotar, deoarece marchează oficial eforturile de izgonire a muzicii turceşti. Este ştiut că, din vremea cînd turcii subjugaseră principatele româneşti, la curţile domneşti se acreditaseră formaţiile instrumentale de provenienţă

turcească denumite meterhanele. Suflul nou, adus de evenimentele ce au culminat cu răscoala lui Tudor, declanşează o acţiune uriaşă de dez-orientalizare şi introducere a formelor vieţii sociale specifice ţărilor apusene. Această conjunctură înlesneşte pătrunderea muzicii de factură occidentală în mediul românesc şi reprezentanţii ei îşi dau curînd seama că muzica turcească reprezintă o frînă în calea avîntului vieţii muzicale. De ce o frînă ? Pentru că meterhaneaua constituia forma cea mai înaltă, mai avansată de muzică profesionistă orientală, or posibilităţile sale artistice se situau, într-o scară a valorilor muzicale universale, pe o treaptă inferioară. Ca atare, sărăcia mijloacelor sale tehnice, reluarea la infinit a aceloraşi modalităţi de variere monodică şi ritmică, sînt privite cu dispreţ de solii muzicii occidentale care-şi pun armele în serviciul progresului muzicii româneşti.

Aceste atribute apar astfel prin comparaţie cu muzica europeană. Evident, în muzica orientală, în cadrul ei structural există elemente de o deosebită valoare. Impresionează bogăţia formulelor melodice, varietatea ritmicii, paleta pluricromă a modurilor. Această muzică a exercitat o puternică influenţă asupra muzicii populare. Adevărul acesta nu poate fi contestat.

Stadiul profesionalismului muzicii turceşti, care a ţintuit locului muzica românească decenii de-a rîndul, a avut repercusiuni nefaste asupra înaintării muzicii noastre. În virtutea condiţiilor vitrege am avut parte de una dintre cele mai rudimentare culturi muzicale europene, care nu avea posibilitatea să stimuleze mersul muzicii româneşti, al creaţiei. Dimpotrivă, românii au fost aceia care au contribuit la clarificarea problemelor fundamentale teoretice ale muzicii turceşti. Ne amintim în această privinţă de numele lui Dimitrie Cantemir. Aproape nu îndrăznim să ne gîndim ce progrese ar fi făcut muzica noastră, ce personalităţi şi valori ar fi putut figura în istoria muzicii româneşti, dacă am fi beneficiat din timp de cuceririle muzicii italiene, germane, franceze. În schimb, muzica turcească ne-a înfundat într-o văgăună fără lumină şi perspectivă. Istoria este ireversibilă şi ce s-a pierdut nu se mai recuperează. Din fericire, Transilvania a scăpat de tutela gustului muzical din Fanar, dar nu a fost absolvită de cortegiul măsurilor duşmănoase care ţineau cu orice preţ să frîneze afirmarea românilor. Cum s-a văzut, în privinţa dezvoltării muzicii, teritoriul încercuit de lanţul Carpaţilor a cunoscut mai devreme comorile muzicii clasice, avînd barzii săi, atît în domeniul compoziţiei, cît şi al interpretării.

Revenind la curentul muzicii orientale, este necesar să precizăm că influenţa greacă s-a repercutat asupra muzicii româneşti bisericeşti, pe cînd influenţa turcească s-a manifestat îndeosebi prin genul instrumental asupra muzicii laice româneşti. Iată de ce, atunci cînd s-au ivit condiţiile pentru revizuirea atitudinii oficiale faţă de muzica curţii şi a garnizoanelor militare, preocupările au fost aţintite asupra meterhanelei. În 1823, Pietro Ferlendis [1] primeşte împuternicire să reorganizeze meterhaneaua, adică să modifice structura muzicii de curte. Din aceşti

[1] Ferlendis apare în diferite lucrări Pietro, în altele Franz (Franţ).

ani datează şi eforturile pentru introducerea fanfarelor în cadrul armatei. Terenul cîştigat de către formaţiile muzicale militare, începînd din anul 1830, determină adoptarea măsurii decisive : înfiinţarea, în 1838, a „muzicii ştabului şi a orchestrei palatului", care consemna prin ucazul domnesc al lui Alexandru Ghica, înlocuirea meterhanelei [1].

Desfiinţarea meterhanelei, a tabulhanelei — a acestor ultime bastioane ale muzicii turceşti — a dat cîştig de cauză curentului muzicii apusene, marcînd sfîrşitul unei epoci. În anii imediat următori s-a desfăşurat o acţiune consecventă de izgonire a influenţelor turco-orientale din genurile aflate în circulaţie, prin simplificarea liniei melodice a multor cîntece populare, prin eliminarea procedeelor care-şi dezvăluiau provenienţa turcească. Efectul n-a întîrziat să se arate : purificarea muzicii noastre de streinismele impuse au dus la afirmarea mai pregnantă a propriei fizionomii naţionale. De menţionat că pentru izgonirea muzicii turceşti pleda cu vigoare Nicolae Filimon cînd cerea formarea muzicienilor autohtoni în cuvintele : „...de la dobîndirea de solişti români depinde în mare parte realizarea visului nostru de aur, care este gonirea muzicii turceşti din societatea noastră" [2]. Era suficient de clar, atît pentru N. Filimon, cît şi pentru alţi militanţi pe frontul cultural că, pe măsură ce se vor crea forme proprii de instrucţie şi viaţă muzicală, se va împlini deziderătul izgonirii muzicii turceşti.

Muzica orientală, fiind impusă de stăpînire, n-a cunoscut nicicînd aderenţa poporului. În consecinţă, a circulat într-un mediu relativ închis, ceea ce şi explică de ce, atunci cînd împotriva ei s-au îndreptat toate anatemele, nu a provocat nici o reacţie demnă de luat în considerare. Dimpotrivă, acţiunea epurării s-a bucurat de sprijin şi simpatie în ochii acelora care militau pentru o artă muzicală românească.

---

[1] George, Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti, vol. I,* op. cit., p. 100.

[2] N., Filimon, *Serata muzicală şi dramatică dată în beneficiul d-rei Ninizza Alessandrescu.* În : „Monitorul", Bucureşti, nr. 285 din 20 decembrie 1864 — 1 ianuarie 1865, p. 1351.

CURENTUL MUZICII APUSENE

Tendințele înnoitoare de proveniență apuseană, după cum s-a văzut, bat insistent la porțile provinciilor române cu mult înaintea anului 1823. Reușesc să se infiltreze sporadic, deoarece nu existau condiții prielnice. Abia după abolirea monopolului otoman și pe măsura înteţirii legăturilor cu țările europene, se extind și diversifică fenomenele care atestă revirimentul ce avea să marcheze momentul răscrucii în multiseculara dezvoltare a muzicii românești.

Ce însemna în fond racordarea muzicii noastre la curentul apusean ? Răspunsul complet implică nenumărate aspecte. Ne mărginim să rezumăm esența problemei. Pînă la începutul secolului XIX, muzica românească era, cu mici excepții, artă de factură populară, desfășurată de amatori, inclusiv lăutari. Muzicienii profesioniști erau dascălii, specializați în bizantinologie. Sfera acestui curent era încadrată geografic în perimetrul sud-estului Europei și se referea în principal la muzica bisericească. Numele muzicienilor profesioniști transilvăneni, între care unii de faimă europeană, au reprezentat momente însemnate în istoria muzicii noastre. Aceștia nu au izbutit să creeze o școală cu semnificații adînci, o linie neîntreruptă a muzicii pe teritoriul patriei noastre. În plus, muzica de factură europeană din Transilvania a avut un cadru relativ restrîns. Marea populație era ținută departe de frumusețile capodoperelor clasice. Pentru ridicarea culturală se înființează societăți ca „Societatea pentru cultivarea limbii române" de la Arad (1808), care includea în programul ei și ideea „cunoașterii cîntărilor frumoase".

Prin aderarea la curentul apusean, muzica românească asimilează cuceririle unei culturi avansate, ceea ce însemna, de fapt, ridicarea sa pe trepte mai înalte. Astfel s-a realizat premisa pentru trecerea de la stadiul empiric, folcloric, la stadiul superior al muzicii culte, al profesionismului, care oferea cadrul valorificării generalizate a muzicii populare. Pe un alt plan, înscrierea muzicii noastre în curentul universal

echivala cu depăşirea fazei închistării locale şi plasarea în circuitul universal. Cadrului închis i se deschid, prin muzica apuseană, perspective largi, nemărginite. Orizontul muzicii orientale, de care ne-a legat istoria, era mărginit, limitat, plafonat — el nu putea satisface cerinţele unei autodepăşiri — pe cînd orizontul muzicii europene oferea un coeficient puternic, pe linia stimulării, creşterii şi emancipării muzicii româneşti. Dat fiind specificul general-uman al limbajului, muzica noastră capătă posibilitatea să se afirme în felul ei propriu, să se regenereze prin valorificarea tezaurului universal şi să crească prin el. Concomitent, pe măsura ascensiunii sale, muzica românească are posibilitatea să dobîndească o fizionomie individuală şi astfel să contribuie la îmbogăţirea patrimoniului universal prin ceea ce avea mai durabil şi mai preţios. Prin aceasta, muzica noastră va depăşi faza prelucrării şi va intra în faza iradierii unor idei şi motive poetico-muzicale, din ale căror resurse beneficiază alte culturi. Deci, preluăm, pentru ca, la rîndul nostru, să oferim, şi astfel să intrăm definitiv în sfera circulaţiei bunurilor artistice universale.

Muzica apuseană pătrunde masiv în ţările româneşti, după răscoala lui Tudor. Formele sub care îşi face apariţia sînt dintre cele mai variate, într-o gamă ce începe cu profesori particulari de muzică şi ajunge pînă la turneele trupelor de operă. Ritmul în care se infiltrează şi îşi subordonează pulsul vieţii muzicale este alert, ceea ce face ca la mijlocul veacului unele oraşe ca Bucureşti şi Iaşi să cunoască o intensă activitate muzicală. Călători străini aflaţi în trecere prin ţara noastră, în relatări sau scrisori, îşi exprimă mirarea şi admiraţia pentru bogăţia vieţii artistice şi muzicale. Ilustrăm teza, recurgînd la celebrul scriitor rus Lev Tolstoi care, într-o scrisoare datînd din martie 1854, vorbeşte cu entuziasm despre „...toate aceste reprezentaţii, opera italiană, teatrul francez“ [1]. Paralel cu introducerea manifestărilor muzicale care erau apanajul străinilor, se cristalizează, în condiţii dramatice, o acţiune nobilă, pentru formarea şi afirmarea muzicienilor autohtoni, ceea ce presupune înfiinţarea aşezămintelor de învăţămînt muzical. Fără elemente pămîntene nu se putea concepe dezvoltarea muzicii româneşti. În această ordine de idei, se poate vorbi pentru această perioadă despre preponderenţa muzicienilor importaţi care activau în toate compartimentele vieţii muzicale. Arta muzicală românească le datorează enorm. Au existat şi elemente carieriste, dar acestea nu au putut denatura rolul meritoriu al profesioniştilor importaţi. Dintre ei, unii ocupă un loc de cinste în istoria muzicii noastre. Se pot indica influenţe străine dominante ? Datorăm unei culturi instaurarea muzicii apusene la noi ? Asemenea probleme nu îşi au locul, deoarece n-a existat nici o anume influenţă. Muzica românească a cunoscut straturi eterogene de muzicieni, de cele mai diferite naţionalităţi, italieni, slovaci, cehi, francezi, austrieci, care şi-au adus contribuţia la progresul său.

---

[1] Tolstoi, L., *Opere complete*, vol. 50, Moscova. Scrisoare adresată mătuşii sale T. A. Ergolskaia la 17 martie 1852 (pag. 258).

Direct proporţional cu înfiriparea focarelor muzicale, fie şi de provenienţă externă, se formează şi se afirmă elementele autohtone, atît în viaţa muzicală, ca bunăoară trupele de vodevil, cît şi pe tărîmul compoziţiei. Din această perioadă datează mugurii firavi ai viitoarelor afirmări în toate compartimentele. Pentru asemenea considerente se poate vorbi despre începuturile activităţii muzicale profesioniste. Dat fiind stadiul incipient al evoluţiei, nu se întrevăd performanţe în nivelul ar-



O serată la curtea domnitorului Mihail Sturza, Bucureşti.

tistic. Adeseori imitaţia înăbuşă originalitatea şi deţine rolul principal în încropirea unor spectacole şi a primelor încercări de compoziţie. Fiind oglinda unor modele celebre, majoritatea formaţiilor sau, pe planul compoziţiei, al partiturilor, nu au lăsat urme adînci şi nu se înscriu atît prin valoarea lor, ci prin semnificaţia pionieratului.

Meritul începutului apare cu atît mai evident cu cît a fost conceput în concordanţă cu spiritualitatea românească. Aflăm în aceste tentative muzicale îndemnul lui Ion Heliade Rădulescu adresat intelectualilor : „...să se pună la lucru şi să se ruşineze să fie mai jos decît pleava celorlalte neamuri“ [1]. Muzicienii s-au înrolat frontului larg al cărturari-

---

[1] Massoff, Ioan, *Teatrul românesc, vol. I.* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1961, pag. 149.

lor români pentru a demonstra prin artă vitalitatea poporului, pentru a milita pentru o creaţie naţională, pentru a ridica nivelul culturii în ţara noastră.

Factorii care definesc structura muzicală nu sînt aceiaşi. Ei se modifică în relaţie directă cu progresele înregistrate pe linia intensificării pulsului muzical. În deceniul al treilea al veacului trecut continuă să se manifeste puternic amatorismul muzical, pe cînd în anii ce preced revoluţia de la 1848 sau momentul unirii, deşi îşi menţine raza de acţiune, comparativ cu formele evoluate ale vieţii muzicale, păleşte şi, automat, trece, ca importanţă, pe plan secundar. Prin poziţia deţinută într-o anumită epocă, o formă de manifestare muzicală deţine primatul pentru ca, pe măsură ce se iveşte o altă modalitate, superioară, să intre în cîmpul obscur. Fanfarele au reprezentat, la apariţia lor, în contextul muzicii noastre, o formă evoluată de manifestare muzicală, dar atunci cînd s-au statornicit trupele de operă, deşi şi-au menţinut funcţia, nu mai polarizau atenţia. Făcînd asemenea constatări, nu intenţionăm decît să subliniem complexitatea tabloului muzical, permutările de funcţii şi atribuţii, dialectica în spirală, dezvoltarea de la simplu la complex a profesionismului muzical. Totodată, în raport direct cu introducerea muzicii apusene în societatea românească se produce schimbarea centrului gravitaţional.

Astfel, muzica de salon, cunoscută unui cerc restrîns de amatori în anii celui de al treilea deceniu, va cîştiga teren, ajungînd ca în deceniul al şaselea să fie răspîndită în cercuri largi. Totodată, dacă prin intermediul muzicii de salon se cultivau numai anumite genuri muzicale mondene, mai tîrziu se modifică configuraţia repertoriului, iubitorii muzicii nu se mulţumesc numai cu polci şi valsuri. Se vor delecta şi la auzul unor arii de operă şi sonate. În acest fel, muzica profesionistă părăseşte cadrul îngust al saloanelor, manifestîndu-se, tot mai frecvent, prin lucrări adecvate, în sălile de concerte şi spectacole.

Dezvoltarea rapidă a muzicii de tip apusean în ţara noastră face ca decalajul dintre stadiul muzicii în diferitele provincii să se echilibreze şi chiar să se modifice, ceea ce face ca la mijlocul veacului, viaţa muzicală să fie mai intensă în unele centre din Muntenia şi Moldova decît în Transilvania. Mutaţia reperată îşi are explicaţia în dezvoltarea fără precedent a oraşelor Bucureşti şi Iaşi, a legăturii lor cu ţările europene. De la bun început, se cuvine să menţionăm că progresele muzicii româneşti nu se rezumă la reşedinţele domneşti, deşi, în aceste centre a fost firesc să se concentreze forţele artistice. Importante manifestări muzicale au loc în celelalte oraşe, ca bunăoară Craiova, Sibiu, Cluj, Braşov, Galaţi, Arad, Brăila, Oradea, Bistriţa, unde îşi desfăşoară activitatea formaţii muzicale, fanfare, trupe de operă, forme de învăţămînt. De obicei, manifestările muzicale aveau un caracter temporar, dar nu ocazional, deoarece exista o preocupare constantă pentru cultură şi artă, în pofida mijloacelor materiale, financiare, care erau din păcate sub nivelul aspiraţiilor şi iniţiativelor organizatorice.

MUZICA ÎN SALOANELE EPOCII

Cultivarea muzicii în saloanele epocii se intensifică. Formele sub care se practica erau aceleași ca și în faza istorică anterioară : lecții de pian, manifestări vocal-instrumentale și instrumentale în cadrul seratelor, recitalurile unor interpreți străini. La acestea se adaugă și muzica dansurilor mondene. De fapt balurile se țineau lanț. În unele case, în cluburi, se organiza dans de mai multe ori în decursul săptămînii. Pentru edificare în această privință apelăm la un exemplu care nu provine dintr-un centru citadin. Al. Odobescu îi scria mamei sale, Catinca Odobescu, la 8 iulie 1847, că la Balta Albă „... se face danț în fiecare seară și bal în toată forma de două ori pe săptămînă“ [1].

Viața mondenă acreditase petrecerile, balurile ca forme curente unde muzica era nelipsită. Aici se manifestau orchestrele lăutarilor vestiți ai lui Dinicu Golescu, ai lui Niculescu din Râmnic, Barbu Lăutarul și altele. Baluri erau organizate și de către domnitori. Danezul Clausewitz a participat la un asemenea bal dat de către Grigore Ghica Vodă în anul 1824 la București. „...Balul se deschise cu o poloneză, apoi urmară dansuri engleze, contradansuri și valsuri, ca la orice bal occidental“. Muzica, probabil orchestra, nu era prea bună. Se joacă și o „horă muntenească“ [2].

Poate cea mai completă descriere a muzicii ce se cînta la balurile din acea vreme aparține lui Ion Ghica în *Un bal la curte în 1827.* Cu lux de amănunte sînt relatate date despre cele trei formații care-și dădeau concursul, susținînd „arii de joc“ (adică dansuri mondene și cîntece de lume) : Muzica de la Golești, a lui Alecu Niculescu de la Râmnic și taraful lui Dumitrache Lăutaru. Se face o clară distincție între „muzica“-orchestră, în înțelegerea noastră, și taraf. Lăutarii erau prețuiți abia spre sfîrșitul balului „...cînd boierii începeau a prinde la chef și le venea poftă de vreo horă, ori de brîu sau de cîntece de lume“ [3].

Dansurile populare continuă să fie prețuite chiar și în ocazii speciale, la baluri date în cinstea unor oaspeți importanți de peste hotare [4]. Astfel, în 1843, la balul oferit de marele vornic B. Știrbei în onoarea prințului Albert de Prusia, s-a dansat cu mare efect : „dansul național de brîu, lojeasca și hora cocoanelor“ [5].

---

[1] Odobescu, Alexandru, *Pagini regăsite.* Studii și documente. Ediție îngrijită de Geo Șerban. București, Editura pentru literatură, 1965, p. 64.

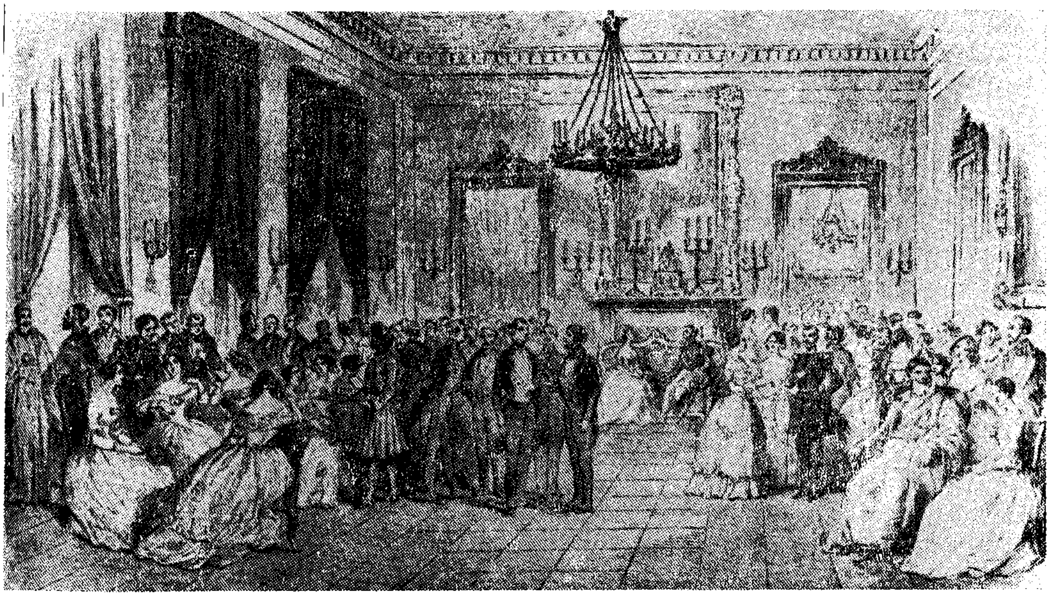
[2] Karadja, C. I. *Un diplomat danez la curtea lui Gr. Ghica Vodă* (1824). În : „Revista istorică“, București, 1928, nr. 10—12, p. 363.

[3] Ghica, I., *Scrisori către V. Alecsandri. Pagini alese.* București, Ed. Tineretului, 1955, p. 138.

[4] Richard Kumsch în „Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei“, Berlin, 1861, menționează balurile din București.

[5] „Curierul Românesc“, București, an XV, 1843, p. 194.

O dorinţă ardentă a românilor din Transilvania a fost să impună un dans care să reprezinte echivalentul naţional al unor dansuri mondene. Exponentul acestei dorinţe, de mare răsunet în acea vreme, a fost cărturarul Iacob Mureşianu, care susţine dansul „Romana", care relua sub o formă avansată figurile coregrafice ale dansului popular Haţegana [1]. În anii de după 1850, la Braşov şi Sibiu se dansau în grupuri de tineri români dansul „romana" [2] şi un alt dans, „romanul", menit în



„Serată dansantă la Bucureşti", desen de Doussault, 1848.

intenţia autorilor să reînvie forme străvechi coregrafice, existente pe pămîntul nostru. Din păcate, iniţiativa lansării dansului principal, „romana" după circa două decenii de propagandă şi entuziasm s-a dezagregat.

I. Ghica enumeră cîteva din dansurile mondene aflate în mare vogă : joc (?) ; poloneza, parola (,), vals şi ecossaise [3]. La răspîndirea dansurilor mondene au avut un cuvînt de spus şi diverşi maeştri de dans, „veniţi mai ales cu diverse trupe lirice care şi-au oferit serviciile". Înşirăm cîteva nume : M. E. Timar, Dipor, Dregor de Bronişevski, Janet Kobler, Josefina Hain, Donato Boldrini, Charles Sainte-Marie, Alexan-

---

[1] Saltul (dansul, jocul). „Foaie pentru minte...", 1850, p. 31—32.

[2] Dare de seamă despre două baluri care au avut loc în sala teatrului lui Kreibig din Sibiu. În : Telegraful român, 1854, p. 13—14, şi p. 54, 58.

[3] *Idem*, p. 139.

dru Nathansohn, Henri Montchan [1], Emilia Petrovici, P. Goldberger, A. Adeson, Cavalerul de Corvin [2].

Asemenea însemnări referitoare la baluri sînt numeroase, fapt pentru care nu le mai menţionăm.

Ca şi balurile, seratele erau organizate în casele particulare din dorinţa de a suplini absenţa unor săli adecvate pentru concerte, pentru manifestări muzicale vocale şi mai ales instrumentale [3]. În cadrul seratelor se oferea posibilitatea unor talente să-şi etaleze cunoştinţele instrumentale însuşite în cursul unor lecţii, mai ales de pian, făcute sub îndrumarea profesorului ce, adeseori, era angajat în familie.

Latura dramatică a amatorismului rezidă în temporalitatea redusă a practicii instrumentale. Lecţiile de pian se luau de obicei pentru asigurarea unei educaţii artistice şi durau pînă în momentul măritişului. După aceea, talentele autentice se reprofilau în ascultătoare sau susţinătoare ale muzicii. O mărturie dureroasă a acestei situaţii ne parvine dintr-o scrisoare a lui Ioan Odobescu, tatăl scriitorului, fost comandant al armatei române, în care îl sfătuia pe Alexandru să o îndemne pe sora lui Maria „...să se silească mai mult cu claviru, că este lucru frumos a cunoaşte o demoaselă muzica, şi un asemenea talent poate să înmulţească zestrea cel puţin cu cinci mii galbeni“ [4]. Aşadar, alături de recunoaşterea valorii educative a muzicii se întrevede şi scopul mercantil al învăţămîntului pianului. Aici avem şi explicaţia de ce, odată cu măritişul (onor excepţiilor), se încheia cultivarea muzicii instrumentale. Exista o mentalitate retrogradă, conform căreia soţia unui membru onorabil al societăţii nu se putea îndeletnici cu muzica, şi în nici un caz nu se cuvenea a se manifesta ca atare într-o serată. De aici decurge o puternică frînă în dezvoltarea profesionismului şi amatorismului muzical autohton.

În peisajul muzical de atunci, muzica practicată în casele particulare a avut un rol însemnat, mai ales în stimularea interesului pentru stilul muzicii clasice [5]. Este adevărat că, odată cu extinderea amatoris-

---

[1] Anunţurile despre lecţii de dans publicate în presa vremii pot fi parcurse în *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti, vol. I*, 1790—1850, partea III, Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1967, p. 982.

[2] *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti, vol. II, partea III, 1850—1858*, Bucureşti, Editura Academiei, 1952, p. 1145—1146.

[3] Una din familiile care au cultivat muzica a fost a lui Filipescu. Ne amintim că I. A. Wachmann inclusese în *Ecou din Valachia* o compoziţie pe teme folclorice a boierului Filipescu. Al. Odobescu, în scrisoarea din 26 octombrie 1854 (*Pagini regăstie*, op. cit., p. 167), arată că frecventa cu regularitate seratele doamnei Maria Filipescu (văduva lui Emanoil), la care nu ar veni prea multă lume.

[4] Odobescu, Al. *Scrieri regăsite*, op. cit., p. 124, scrisoarea din 16/28 iunie (1853).

[5] Karadja, C. I. în *Un diplomat danez la curtea lui G. Ghica Vodă (1824)*, op. cit., p. 263, subliniază menţiunea lui Clausewitz potrivit căreia multe cucoane luau lecţii de muzică la Bucureşti, evidenţiind mult talent.

mului muzical de factură europeană, se evidenţiau şi mai mult deosebirile dintre muzica populară şi cea profesionistă şi totodată începeau să se detaşeze preferinţele partizanilor folclorului şi ai adepţilor muzicii europene, care pe atunci se identifica în termenul „muzica nemţească" [1].

Este de subliniat faptul că saloanele vremii erau deschise nu numai amatorilor localnici, ci şi unor muzicieni de faimă internaţională, care înscriu în itinerarul lor şi oraşe româneşti. Dintre aceştia, un succes memorabil l-a înregistrat Franz Liszt. Dintre muzicanţii diletanţi pămînteni sînt de amintit Neculai Iatropulo, care cînta la vioară şi chitară, Olga Ghica — pian, Anesti Cronibace — cîntăreţ, Ermiona Asachi — harpă, Teodor Burada-senior, iscusit chitarist. Muzica de salon a contribuit şi la aducerea unor interpreţi pe meleagurile noastre, dintre care unii şi-au asumat un rol important în făurirea profesionalismului. Ne gîndim în primul rînd la Elena Teyber, soţia lui Gheorghe Asachi, pianistă, cîntăreaţă, compozitoare şi pedagogă, care va domina, prin activitatea ei multilaterală, mişcarea muzicală a Iaşilor din perioada 1830—1840.

Ce se cînta în cadrul „saloanelor", ce repertoriu se cultiva ? În această privinţă ne ajută albumele — manuscrise, conţinînd piese pentru pian : *Culegerea de piese uşoare şi agreabile pentru pianoforte,* păstrată în fondul Bruckenthal ; *Codexul moldovenesc,* care conţine aproximativ o sută de piese aranjate pentru pian, *Cîntece valahe pentru pian,* atribuit de către George Breazul unui Anonymus valahus [2] ; manuscrisul *Anonymus moldavus,* despre care am emis ipoteza că ar putea fi atribuit lui Iosif Herfner ; *Albumul* prinţesei Eufrosina Calimachi, album de cîntece de la Sibiu (1835) ; albumul posedat de Paulina Orăşeanu (1854). În repertoriul pianiştilor amatori erau incluse şi lucrările tipărite : *Muzică orientală, 12 Chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs* de François Rouzitski, *Hori naţionale româneşti* de Constantin Steleanu, cele patru caiete *Mélodies valaques* de Ion A. Wachmann, *Arii naţionale româneşti* de H. Ehrlich şi întrucîtva cele *48 melodii naţionale* de Carol Miculi. Spunem „întrucîtva", deoarece acestea au un caracter artistic mai pronunţat, fiind nu numai aranjamente de melodii folclorice, ci adevărate piese artistice miniaturale pentru pian. Aici pot fi inserate şi melodiile lui Alexandru Berdescu, publicate în anii 1860—1862, dar care au fost culese, notate şi aranjate anterior.

Desigur, n-am epuizat întreaga listă a manuscriselor sau tipăriturilor depistate, care favorizează emiterea unor ipoteze asupra repertoriului cîntat de către cei ce învăţau muzica (vocală sau instrumentală)

---

[1] Sub acest aspect, este ilustrativă remarca lui Felix Colson în *De l'état présent et de l'avenir des Principautés de Moldavie et de Valachie,* Paris, Pougin, 1839. La p. 198 se arată : „Muzica se află încă în faza copilăriei. Muzica românească (dacă este permis a i se conferi acest nume) nu se cîntă decît la unison, pe un ton languros şi fără armonie. Muzica nemţească este gustată în clasele înalte".

[2] Breazul, George, *La bicentenarul naşterii lui Mozart.* Bucureşti, Uniunea compozitorilor români, 1957, p. 22.

în casele particulare. Oricum, sursele indicate sînt suficiente pentru obținerea unor concluzii.

Titlurile enumerate mai sus oferă două categorii de colecții : anonime și cu autorul specificat, care, de cele mai multe ori conțin piese axate pe melodii populare. Cunoscîndu-se autorul, această categorie de piese-prelucrări poate fi considerată creație. Cît privește prima categorie, aceasta prezintă o arie mai largă a genurilor cultivate în repertoriul de salon, nelimitîndu-se, ca tipăriturile, numai la prelucrări de folclor.

Din studierea manuscriselor rezultă că genurile muzicii de salon se pot delimita în trei mari categorii : dansuri europene mondene, muzică folclorică și piese instrumentale sau vocale de proveniență cultă sau semi-cultă. Muzica dansurilor europene este reprezentată prin : ecosez, cadril (inclusiv Cocoana Chirița-cadril), engleza, mazurca, vals, poloneza, căzăceasca, cracoviac, cotillon-ul, tempeta, manimasca, matadru. Tot aici se integrează și marșul.

Pentru a sesiza mai ușor profilul ca și circulația dansurilor mondene vom apela, spre exemplificare, la *Codex moldovenesc,* care însumează 35 de ecoseze, 26 de valsuri, 16 marșuri, 13 mazurci, 9 cadriluri și alte piese nedeterminate ca gen de către alcătuitor. Așadar, în total mai bine de 100 de piese, ceea ce demonstrează orientarea gustului muzical spre lucrări cu ecouri nemijlocite din lumea sonoră a saloanelor epocii. De remarcat că unele dintre piesele acestei categorii prezintă o scriitură pianistică destul de pretențioasă, cu desfășurări acordice în cascade, cu o sonoritate densă, cu opuneri brusce de planuri contrastante. Multe piese aveau trio, o secțiune mediană, aducînd un alt climat muzical, după care se relua piesa da capo. Tonalitățile frecvente erau *do, sol* și *fa major.* Se mai întîlnesc, e drept mai rar, tonalități avînd pînă la patru accidenți la cheie. Sporadic apar tonalitățile minore *la, do* și *sol.*

În privința preferințelor muzicale merită subliniat spațiul acordat marșurilor. Epoca dominată de spiritul revoluției franceze cerea un caracter energic, monumental, eroic. Unele marșuri au indicată sursa. Astfel se apelează la marșuri din opere, ca de exemplu : „*Vestala*“ de Spontini și *Dezertorul* de Monsigny. Totodată apare marșul lui Alexandru (cu două triouri, indicînd proveniența fanfarei, cu clarinet și posthorn solo) și al prințului Delione. În sfîrșit, o ecoseză indică la sfîrșit numele Bihari, probabil Ianos, violonist și compozitor maghiar (1761—1827).

Piesele folclorice, după cum s-a văzut, sînt de proveniență românească și străină. Cele românești se remarcă prin numărul lor mare. De factură instrumentală sînt : horele, cîntecele și jocurile valahe, chindia, bătuta, pristoleanca, cîntece și jocuri moldovenești, bogdănița, kalamaika, sîrba. De proveniență vocală sînt cîntecele sau romanțele adeseori prelucrate instrumental, al căror titlu provine de la textul melodiei : „Frunză verde merișor“, „Între Olt și-ntre Olteț“, „Ochilor răspundeți“, „Norocule blestemat“, „Bogații dracului“ și altele. Din folclorul altor popoare se întîlnesc foarte puține piese, cum ar fi cîntec grecesc, cîntec arnăuțesc, pestref turcesc, cîntec rusesc, dans unguresc,

ländler german. Desigur, într-o anumită măsură s-ar putea integra aici şi unele din dansurile tipice muzicii de salon, bunăoară cracoviacul.

Nici piesele mai pretenţioase nu se remarcă prin cantitate. Apar cîteva în fiecare album. Întîlnim transcrieri ale unor numere de operă : „Rigoletto-allegro". Variaţiunile pentru pian par a fi deosebit de îndrăgite, între care şi pe tema „O, du lieber Augustin" (Mein lieber Augustin)[1]. De asemenea, cadenţe pentru pian sau piese mici ca andante, rondo. În *Codex moldovenesc* (1824) există o sonată de factură preclasică, în trei mişcări, al cărei autor nu este menţionat[2]. Compozitorii întîlniţi în aceste albume care nu excelează prin indice de nume sînt : Mozart şi apoi muzicieni, profesori sau elevi mai puţin cunoscuţi, Jean Zapf, August Edmund Mayer (Braşov), Zoe Lupanesco şi Paulina Orăşianu, L. Weineter. *Culegerea de piese uşoare şi agreabile pentru piano-forte*, datînd după 1830, cuprinde piese la două piane, dintre care : divertisment, sonatină, nocturne, cantabile, uvertură. *Albumul de cîntece* din 1835, păstrat la Sibiu, conţine lucrări pentru voce şi pian de Haydn, Mozart, Osthoff, Doering, Kreutzer, Bighini, Rossini, Hartmann, Weber, Auber, Kummer, Schütz, Romberg A., Mathesson.

Albumul prinţesei E. Calimachi, spre deosebire de toate celelalte, are un profil aparte, conţinînd piese vocale cu acompaniament de pian şi piese pentru pian, între care o temă cu variaţiuni de „Signor Neuhauser". Dintre piesele vocale remarcăm numeroase romanţe cu text francez, cavatine, arii italiene, duete. Compozitorii menţionaţi sînt : Paisiello, Giulliani.

Peste aceste detalii care configurează gustul muzical al epocii, desprindem straturile eterogene ale repertoriului, tendinţa de a se aborda piese mai dificile, orientarea spre repertoriul clasic. Desigur, piesele pretenţioase au avut circulaţie în provinciile noastre şi prin partiturile compozitorilor clasici comandate în capitalele europene. Tot în cadrul muzicii de salon au răsunat sonate de Beethoven, fie şi în interpretarea unor pianişti străini. În acelaşi timp, o pondere deloc neglijabilă o deţin prelucrările cîntecelor şi jocurilor româneşti, ceea ce pledează pentru înfiriparea de pe acum a interesului pentru valorificarea virtuţilor folclorice şi alcătuirea unui repertoriu autohton.

Ca ţinută artistică, piesele cîntate în saloane, îndeosebi cele întîlnite în manuscrise, nu excelau. Aceasta o arată sursa discutabilă a multor melodii, limbajul armonic sărăcăcios, redus adeseori la treptele I—V, şi structura stereotipă a majorităţii pieselor pe clişeul cuplet-refren. Factura pianistică este de asemenea elementară[3]. În anumite cazuri figurează digitaţia recomandată.

---

[1] Circulaţia acestui vals austriac este menţionată de I. Ghica în : *Un bal la curte în 1827*. În : *Scrisori către V. Alecsandri*, Bucureşti, Biblioteca pentru toţi, Alcalay, p. 54—55.

[2] Temele acestei sonate ca şi alte date referitoare la piesele din *Codex* se pot găsi în : O. L. Cosma, *Codex moldovenesc din 1824*, op. cit.

[3] G. Breazul, în *La bicentenarul naşterii lui Mozart*, op. cit., la p. 9, 10, 13, 15—26, 127—127 etc., oferă exemple edificatoare din manuscrisele epocii.

Muzica de salon are greutate în ansamblul vieţii artistice româneşti în măsura în care, înaintea apariţiei unor formaţii şi manifestări mai consistente, a pregătit terenul pentru introducerea muzicii de tip european. Pe o scară a valorilor, s-ar situa pe una din treptele inferioare. Dar, într-o evoluţie istorică întotdeauna se porneşte de la simplu spre complex, şi muzica de salon a însemnat ceva pentru acea epocă, indicînd linia de pornire.

INTRODUCEREA FANFARELOR MILITARE

Muzica de fanfară apare în mediul românesc ca o realitate statornică în 1830 [1]. Mobilul creării fanfarelor moderne după modelul dotării forţelor militare din ţările Europei l-a constituit înfiinţarea armatei permanente a Moldovei, aşa-numita „strajă ostăşească" [2]. Susţinerea mănunchiului de instrumentişti suflători, achiziţionarea de instrumente şi partituri, ca şi angajarea unor muzicieni pricepuţi în acest domeniu au fost lăsate pe seama unor iniţiative particulare, care au determinat organizarea unei subscripţii publice, salutată de Gh. Asachi şi I. H. Rădulescu în ziarele pe care le conduceau [3].

Lui François Ruzitski îi revine meritul organizării primei muzici militare la Iaşi, adoptînd instrumentele şi repertoriul uzual din ţări cu tradiţie. Dirijorul şi-a luat patru secundanţi : Leitner, Vazel, Briza şi Dub, care îl ajutau, iniţiind tineri moldoveni în tainele tehnicii instrumentale [4].

După cîteva luni de la venirea lui Ruzitski se stabileşte în capitala Moldovei şi Iosif Herfner, care activează pînă la retragerea sa definitivă din viaţa muzicală, în 1856. În scurt timp, fanfarele se răspîndesc în toate oraşele cu garnizoane militare : Craiova, Roman, Piatra Neamţ, Galaţi. La Bucureşti o primă fanfară datează din 1832 şi a fost creată

---

[1] Burada, T. T., *Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la români*. În : „Revista pentru istorie, arheologie şi filologie", Bucureşti, 3, vol. 6, 1891, p. 49—71 ; Burada, T. T., *Opere, vol. I*, ediţie critică şi prefaţă de Viorel Cosma, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1974, p. 229—254.

[2] Documentele privitoare la începuturile muzicii de fanfară nu sînt prea explicite asupra datei exacte cînd a luat fiinţă prima fanfară. Cea mai concretă dată pare să fie 14 septembrie 1830, cînd s-a înfiinţat fanfara la Iaşi. Totuşi, există unele precedente care, chiar dacă nu au determinat afirmarea primei fanfare româneşti, au favorizat cadrul înfiinţării sale. În 1823, Pietro Ferlendis di Padua a fost însărcinat să se ocupe de organizarea meterhanelelor din Muntenia, ceea ce înseamnă că, prin formaţia sa de muzician european, a acţionat în sensul convertirii muzicii pămîntene turceşti la stilul modern al muzicii militare. Cît a realizat ? Greu de precizat. (După Posluşnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 559).

[3] Posluşnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 552—553.

[4] *Idem*, p. 553.

din iniţiativa colonelului Constantin Filipescu. O perioadă, fanfara va fi condusă de Carol Engel. Din 1838, „Muzica Stabului" are în frunte pe Ludovic Wiest, care reuşeşte să închege o formaţie de prestigiu. În cadrul acestei fanfare se afirmă, în 1850, Pascu Purcărea, autorul unui marş foarte apreciat pe atunci. Înfiinţarea fanfarelor se face din iniţiativa personală, prin bunăvoinţa şi sprijinul material al unor boieri şi animatori. Abia în 1864 fanfarele trec sub oblăduirea statului, printr-o acţiune oficială a domnitorului A. I. Cuza.

În Transilvania, de asemenea, fanfarele se răspîndesc peste tot locul. La Aiud, Iosif Farkaş înfiinţează o fanfară în 1820. La Arad formaţia militară a fost condusă între 1830—1840 de muzicianul Alfons Czech [1]. La Sibiu, prin 1842 în formaţia fanfarei regimentului „Bianchi" se află muzicianul ceh Frantisek Sedlacek. La Braşov, fanfara militară era condusă în deceniul al cincilea de J. Mislivecec. Dintre fanfarele de la Timişoara se impun : a regimentului Don Miguel (1843), fanfara cetăţenească şi fanfara dirijată de Josef Sowerthal.

Rolul fanfarelor a fost multiplu. Pe lîngă sarcinile de ordin militar, festiv, sărbătoresc, formaţiile militare au susţinut ani în şir manifestări muzicale cîntînd în grădinile publice sau luînd parte la spectacole teatrale. Membrii fanfarelor, recrutaţi din centre străine, intrau în mod frecvent în componenţa orchestrei trupelor de operă, astfel încît au avut un cuvînt greu de spus în înjghebarea formaţiilor şi mişcării muzicale. Înşişi conducătorii fanfarelor se preocupă de lărgirea cadrelor vieţii muzicale, organizînd orchestre, adăugînd instrumente cu arcuş suflătorilor şi percuţiei. Aşa va proceda I. Herfner la Iaşi, pentru a putea face faţă cerinţelor vieţii mondene, balurilor şi manifestărilor teatrale.

În privinţa repertoriului, acesta, ca şi în cazul muzicii de salon, excela prin lipsă de stabilitate, prin pestriţimea pieselor de cea mai largă provenienţă, excelînd marşuri, piese de bravură, polci, mazurci etc. Conducătorii muzicali ai fanfarelor, cunoscînd gustul marelui public, au recurs la melodii populare pentru aranjamente, potpuriuri, uverturi. Aceluiaşi I. Herfner îi datorăm *Uvertura naţională,* deci o primă încercare de includere în domeniul genului instrumental a intonaţiilor folclorice. În acest fel se poate susţine că dirijorii fanfarelor erau nu numai dirijori ci şi compozitori, adaptînd piese celebre, confecţionînd altele noi la dimensiunile fanfarei pe care o instruiau. Adeseori s-au preocupat de compoziţie în afara atribuţiilor curente. Ludovic Wiest s-a impus opiniei artistice prin compoziţii cu caracter naţional, prin activitatea interpretativă violonistică şi pedagogică.

Fără să insistăm mai mult asupra problemelor pe care le-ar ridica muzicile militare, conchidem că fanfarele, răspîndite la mijlocul secolului trecut în toate oraşele, au jucat un mare rol în pregătirea terenului pentru afirmarea profesionalismului muzical în ţara noastră, atît

---

[1] Datele despre fanfarele din Transilvania sînt luate din studiul lui Gheorghe Merişescu şi Ştefan Lakatos : *Pe urmele muzicienilor cehi în Transilvania.* Exemplar dactilografiat, Biblioteca Uniunii compozitorilor români, Bucureşti.

prin aportul muzicanţilor instrumentişti şi compozitori, cît şi prin acţiunea de popularizare a muzicii sistemului armonic clasic.

Rezumînd istoricul fanfarelor se desprind mai multe etape. Din 1823—1830, meterhaneaua este muzica militară oficială. Prin angajarea lui P. Ferlendis, care încearcă adaptarea formaţiei la necesităţile vieţii mondene militare, se produce primul semn al dezagregării acestei forme de muzică la noi.

Din 1830—1838 este etapa cristalizării noului tip de muzică militară, adică a fanfarelor. Reprezentanţi : Ruzitski, Herfner şi Engel. Meterhaneaua se pare că supravieţuieşte. O altă etapă este 1838—1864. Domnitorul Alexandru Ghica, dorind progresul muzicii militare, îl angajează pe Ludovic A. Wiest pentru a conduce „muzica stabului şi orchestra palatului" din Bucureşti. Este o fază superioară în organizarea muzicii de fanfară. În 1838 se desfiinţează meterhanelele, ceea ce, practic, însemna victoria muzicii militare de tip european în competiţia purtată cu meterhaneaua [1]. În fond, era victoria muzicii naţionale moderne aflată în ascensiune.

MUGURII ÎNVĂŢĂMÎNTULUI MUZICAL

Nicolae Filimon a formulat în studiul *Despre începutul operei muzicale, progresul şi perfecţiunea în care a ajuns în timpul de astăzi* (1858), pe un ton dureros, o constatare elocventă pentru înţelegerea rostului şi stringenţei învăţămîntului muzical : „...cîte talente muzicale n-ar da România, dacă fiii ei ar avea mijloace să cultive această sublimă artă" [2]. Există în această frază un puternic strigăt de durere şi revoltă împotriva stadiului primar al vieţii noastre muzicale din care lipseau condiţiile formării viitorilor muzicieni. Adevărul acesta nu poate fi contestat. Totuşi, nu pot fi ignorate diferitele înjghebări şi bunele intenţii care au încercat să suplinească şcolile de specialitate. Aceste paleative n-au reuşit să se substituie formelor stabile şi riguros concepute ale unor şcoli de artă, de muzică. Pe axa istoriei, toate formele de învăţămînt muzical şi-au avut valoarea şi importanţa lor, însumînd o contribuţie, o licărire, o iradiere plăpîndă, al cărei rost a fost să indice o imperioasă necesitate.

Înaintarea muzicii era de neconceput fără existenţa unor aşezăminte de iniţiere şi propagare a muzicii clasice, de pregătire a unor muzicieni

---

[1] Montandon, M., *La musique en Roumanie, „Enciclopédie de la Musique". Première partie, Histoire de la Musique XXXXX.* Paris, 1922, p. 2659 ; Breazul G., *Pagini din trecutul muzicii româneşti, vol. I,* op. cit., p. 100.

[2] Filimon, N., *Despre începutul operei muzicale, progresul şi perfecţiunea în care a ajuns în timpul de astăzi.* În : „Naţionalul", Bucureşti, V, nr. 28, 13 martie 1858 ; Cosma, Viorel, *Nicolae Filimon, critic muzical şi folclorist.* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1966, p. 103.

români. Pe acest tărîm se concretizează eforturi apreciabile. Lipsa de sprijin din partea oficialității va face ca toate încercările să fie efemere, neputîndu-se realiza o acțiune durabilă, judicios concepută și finalizată. Susținătorii școlilor de muzică vor fi, iarăși, persoane particulare, care nu au putut imprima un cadru complex procesului de învățămînt. Constatarea este valabilă și pentru Transilvania, deși progresele aci sînt mai marcante în primele decenii ale perioadei la care ne referim.

De la bun început, trebuie făcută distincție între învățămîntul muzical bisericesc și laic, deoarece finalitatea studiilor apare diferită. Învățămîntul viitorilor cantori și dieci se baza pe sistemul psaltic, care reclama o metodă, o terminologie și instrucție specifică, în timp ce învățămîntul laic avea la bază sistemul guidonic, fundamentîndu-se pe însușirea unei tehnici instrumentale sau bel-canto. După 1854, se tinde către apropierea celor două sisteme în sensul că, în învățămîntul bisericesc, respectiv, în cadrul „Horului cîntăreților", se introduce notația europeană. Găsirea unei modalități de conciliere a celor două sisteme preocupa mințile promotorilor învățămîntului muzical bisericesc de la noi.

Predarea muzicii religioase în Țara Românească are loc atît în școli speciale, cît și în școlile cu caracter general. Figura proeminentă în acest domeniu a fost Ieromonahul Macarie care, prin cărți tipărite, va înrîuri asupra sistemului cîntării, ducînd spre o relativă unitate a cîntării bisericești în limba română. Încă din 1818, Macarie deținuse funcția de director și dascăl al Școalei de cîntări la Mitropolia din București, școală înființată de Dionisie Lupu. Școala nu-și încetează activitatea în anul 1821 și nici în perioada anilor în care Macarie se afla la Viena pentru a-și tipări cele trei lucrări : *Theoreticonul, Anastasimatariul* și *Irmologhionul,* ce vor servi drept îndreptar dascălilor în cunoașterea cîntărilor în limba română.

Cîntările bisericești figurează și în lista disciplinelor predate la principalele școli bucureștene, Sf. Sava, Colțea, Sf. Gheorghe, Antim [1]. În 1825 ființează la București patru școli de cîntări, conduse de către Costache Chiosea, Constantin, Ghiță și Iancu Stan. Printre absolvenții școlilor se numără și renumiții dascăli, interpreți ai cîntecelor de lume, a căror generație o reprezintă în mod strălucit Anton Pann, Nicolae Alexandrescu, Panait Unghiurliu și alții. În același timp, proaspeții absolvenți erau trimiși în centrele bisericești din alte orașe, pentru a propaga sistemul lui Macarie, al cîntării românești, ceea ce face ca prin 1830 să se întîlnească „psalți învățători de copii în arta muzicii" [2] în orașele importante. Din șirul numelor spicuim pe cele mai importante : Matache Cîntărețul la Buzău, Ghelasie Basarabeanul la Curtea de Argeș, Petrache Eliad la Craiova, Gheorghe Istrate la Tîrgoviște. Dintre școlile mai vestite trebuie amintită cea de la Buzău, la care o perioadă a predat și Anton Pann și s-a inițiat în tainele muzicii viitorul mitropolit al

[1] Iorga, N., *Istoria învățămîntului românesc.* București, Ed. didactică și pedagogică, 1971, p. 93. La Antim preda un oarecare Ierontei.

[2] Urechia, V. A., *Istoria școalelor,* vol. I, București, p. 135.

Moldovei, Iosif Naniescu. De asemenea, protosinghelii Varlaam și Serafim. La București, ca o replică dată „Așezămîntului" condus de Visarion, Ștefan Popescu în anul 1845 înființează o școală particulară de psaltichie datînd pînă în 1858, cînd Mitropolia, analizînd situația nesatisfăcătoare a învățămîntului muzical, înființează două școli oficiale de muzică bisericească, numind în fruntea lor pe Ștefan Popescu și respectiv Teodor Georgescu.

Experiența „Horului Cîntăreților Stabului Oștirii" va determina la începutul anului 1845 pe domnitorul Gheorghe Dimitrie Bibescu să înființeze un „corp de cîntăreți pentru muzica vocală pe lîngă biserica domnească a Curții Vechi". Scopul acestui așezămînt, așa cum se prevedea în primul articol al proiectului, era alcătuirea unui „corp de cîntăreți pentru cîntarea în armonie, care va sluji la îmbunătățirea cîntărilor bisericești și spre a se pregăti învățători care să poată împărtăși și altora cunoștința de o psaltichie răspunzătoare la adevăratul scop al acestui meșteșug" [1]. Corpul de cîntăreți era și o școală de muzică psaltică armonică, la care au predat pitarul Mihuleț și Alexandru Levinski.

În cadrul „Așezămîntului", cu durata studiilor de patru și apoi de cinci ani, s-au predat — printre altele — glasurile, scrierea notelor, regulile teoriei muzicale și principii de armonie. Pe lîngă muzica corală, se introduce în 1845 și studiul viorii ca instrument auxiliar, menit să servească în intonația corectă a instruirii ansamblului coral.

Este un prim indiciu că se căutau forme de învățămînt mai complexe. Titularul catedrei de vioară a fost Pietro Ferlendis [2]. Învățămîntul muzical în cadrul Așezămîntului Horal se perfecționează. În 1849 existau două cursuri distincte : cursul vocal și cursul instrumental, eșalonate pe patru ani, avînd o programă ce înfățișează sistemul gradat de predare, ajungîndu-se la cursul vocal de la abecedar la reguli de armonie, iar la cursul instrumental, de la game la „piese solo" [3]. Într-un anumit fel, o asemenea structură nu se mai pliază pe profilul unei formații corale, ai cărei membri erau instruiți în tainele teoriei și practicii muzicale. Altfel spus, Așezămîntul nu mai este o întreprindere eminamente religioasă, deoarece muzica instrumentală, în cazul de față, pledează mai degrabă spre o turnură laică. Sezisînd acest aspect, oficialii bisericii obțin în 1852 ca membrii Așezămîntului să urmeze cursurile seminariului, orientîndu-se spre cariera preoțească. Mai mult se dobîndește, prin înverșunate dispute, recunoașterea principiului că participarea la cor, cîntarea să fie considerată parte integrantă a „oricărei învățături de psaltichie [4].

Permanentele oscilări în profilul Așezămîntului trădează marile disensiuni care existau între membrii corpului didactic, ca și între

---

[1] „Buletin", Gazeta Oficială (București), nr. 20, 1845, p. 78—80 ; Breazul, G., *Învățămîntul muzical în Țara Românească*. In : *Pagini din istoria muzicii românești, vol. II*. București, Ed. Muzicală, 1974, p. 85.

[2] Breazul, G., *Învățămîntul muzical în Țara Românească*, op. cit., p. 87.

[3] *Idem*, p. 87—88.

[4] *Idem*, p. 93.

Visarion și persoane de la Mitropolie şi Curte, care nu agreau introducerea cîntării corale, fapt lesne de înţeles dacă ne amintim că prin noul sistem se făcea abstracţie de tradiţia psaltică autohtonă. Dacă la aceasta se adaugă şi deficienţele serioase sesizate de contemporani în pregătirea profesională a lui Visarion, vom avea cadrul fie și aproximativ al instabilităţii și transparenţei principiilor preconizate de către acesta.

Din această cauză profilul Aşezămîntului se îndepărtează întrucîtva de ţelul iniţial, pendulînd între formarea cîntăreţilor și pregătirea instrumentiştilor. Modificările destul de frecvente în profilul Așezămîntului sînt reflectate în desele schimbări de nume : Corp de cîntăreţi pentru cîntarea în armonie, Aşezămîntul Horal de Musichie în armonie al Curţii domneşti din Ţara Românească, Corpul vocal şi instrumental, Internatul corpului vocal și instrumental, Institutul vocal de muzică vocală, Şcoala militară de muzică bisericească, Aşezămîntul corpului cîntăreţilor Bisericii Domneşti de la Curtea Veche, Aşezămîntul Horal al Catedralei Curţii Vechi [1]. De menţionat că, dintre profesorii Aşezămîntului, după plecarea lui A. Levinski, se remarcă Grigore Manciu, care va deveni, în 1861, succesorul lui Visarion la direcţie.

În concluzie, Aşezămîntul a jucat un anumit rol în înjghebarea învăţămîntului muzical, demonstrînd cît de necesară era edificarea unor instituţii serioase în acest domeniu, slujite de muzicieni cu o bună pregătire.

În Moldova, la Iaşi, studiul cîntării bisericești se afla într-o situaţie mai grea decît în Ţara Românească. În anii imediat următori evenimentelor de la 1821, nu exista nici o școală specială de cîntări, ceea ce se repercutează negativ asupra muzicii religioase. Dascălii știutori ai cîntării vechi se împuţinau, iar cunoscătorii noului sistem al lui Macarie, veniţi din Muntenia, erau puţini. Pentru remedierea acestei stări se reînfiinţează școala de cîntări de la Iași, în 1828, iar conducerea este încredinţată lui Grigore Vizantie [2], fiind secundat de Nicu Dimcea-junior. Dintre elevii acestei școli reţinem numele lui Dimitrie Suceveanu şi al lui Alexandru Petrino, care introduce notaţia lineară în studiul muzicii din cadrul Seminariului de la Socola. Şcoala lui Vizantie, autorul unor interesante lucrări muzicale religioase, se dezmembrează în 1839. Mai fiinţează şi alte școli pentru perioade nu prea îndelungate. Personalităţile importante ale școlilor de cîntări ieşene de după 1840 au fost : Ioan Popovici, Gheorghe Paraschiadis. În 1846, Alexandru Petrino deschidea tot la Iași o școală de muzică bisericească, probabil după sistemul armonic [3]. Oraşele moldovene găzduiesc vestite școli de psaltichie. Mai importante par să fi fost cele de la Mănăstirea Neamţ, Piatra Neamţ, Galaţi, Focșani (cu dascălul Ştefan David), Dorohoi, Botoşani.

În Transilvania, cîntarea bisericească românească se dezvoltă în spiritul tradiţiei seculare, îndeosebi în școli preparandiale, școli poporane sau în cursuri speciale pe lîngă seminariile teologice. Asemenea

---

1 *Idem*, p. 95.

2 M. Gr. Poslușnicu, *Istoria musicei la români*, op. cit., p. 82.

3 Aviz de muzică vocală. În : „Albina românească", XVIII (1846), p. 212.

forme se practică la Blaj, Sibiu, Oradea, Caransebeş, Arad şi în Maramureş. C. Diaconovici-Loga militează pentru includerea în programa analitică a şcolii din Arad a psaltirii şi a cîntării. De fapt, în studiul cîntărilor bisericeşti din această parte a ţării s-a recurs la notaţia guidonică, dat fiind legăturile mai intense cu apusul Europei.

Muzica bisericească din Transilvania s-a învăţat în şcoli dar, în principal, cîntarea s-a perpetuat pe cale orală, din generaţie în generaţie, ceea ce a favorizat păstrarea în mediul sătesc a cîntării româneşti dinaintea anului 1700, îngăduind în acelaşi timp o mare varietate de la o localitate la alta, de la un centru la altul, deoarece în colecţiile vechi, cu mici excepţii, se dădea o singură stihire ca model, ceea ce lăsa frîu liber aplicării diferitelor texte pe melodia glasului respectiv. Astfel se explică de ce sistemul cîntării româneşti, aşa cum l-a fixat Filotei pe vremea lui Constantin Brîncoveanu, de un caracter arhaic, s-a perpetuat în anumite localităţi. Explicaţia constă în aceea că înainte de 1700 se introdusese cîntarea bisericească românească după modelul celorlalte provincii româneşti. Transmiterea cîntării tradiţionale peste veacuri a fost posibilă datorită izolării unor sate, ceea ce a împiedicat îndepărtarea de curentul grecesc-oriental a cîntării din Transilvania.

Acest aspect pozitiv pledează pentru menţinerea tradiţiei seculare prin viu grai. În acelaşi timp, nu poate trece neobservat celălalt aspect, care viza lipsa unui sistem unitar, riguros elaborat şi judicios întruchipat în metodele de predare. Preocupat de îmbunătăţirea stării cîntării bisericeşti, Mitropolitul Andrei Şaguna de la Sibiu întreprinde acţiuni pentru redresarea învăţării muzicii bisericeşti în şcolile primare. Înfiinţează în 1853 o „şcoală de muzică vocală şi cîntări armonice“ la Sibiu, condusă de învăţătorul Ţencher (Zenker). În concertele susţinute erau prezentate compoziţii ale „coriştilor“, bunăoară un Cvartet vocal de I. Dragomir [1]. Aşadar, introducerea cîntării corale se face şi în Transilvania, concomitent cu acţiunea de la Bucureşti. Mai mult, în 1854, din iniţiativa sa se tipăresc cîntările liturgice româneşti în notaţie lineară şi, totodată, se introduce cîntarea corală. Această acţiune va fi continuată şi amplificată în perioada următoare de către Dimitrie Cunţan.

Învăţămîntul muzical bisericesc avea, prin definiţie, un caracter limitat, specific. El nu-şi propunea instruirea muzicală multilaterală, excepţie unele intenţii din cadrul Aşezămîntului coral din Bucureşti, şi, ca atare, nu a putut duce la formarea muzicienilor profesionişti. Această misiune a revenit formelor de învăţămînt cu destinaţie prestabilită, instruirea după sistemul clasic pe compartimente : muzica vocală, muzica instrumentală, dublarea noţiunilor teoretice prin deprinderi practice, deci şcolilor de muzică vocală şi instrumentală laice, profesioniste.

---

[1] Informaţie despre „Şcoala de muzică vocală şi cîntări armonice din Sibiu“. În : „Telegraful român“, Sibiu, An I, 1853, 30 noiembrie, p. 378 ; Manifestare muzicală. În : „Telegraful român“, An II, 29 iunie 1854, p. 201. Este de menţionat că, în „Telegraful român“ s-a scris un material foarte avizat asupra stadiului cîntării vocale, mai ales bisericeşti, care, probabil, a avut ecou în cercurile clericale Vezi : „Românulu în privinţa muzicei“ de [Dr. P. Vasici], 1853, p. 249—250.

Şcolile de muzică apar în Transilvania la începutul veacului trecut, în cadrul unor societăţi care-şi propun popularizarea capodoperelor clasice. Concomitent, muzica ocupă locul meritat între disciplinele predate în cadrul gimnaziilor. La Sibiu, Philip Caudella preda în 1818 la gimnaziu un curs teoretic şi practic de muzică. Activitatea didactică îl determină să alcătuiască o *Metodă de pian* pentru uzul elevilor. Asociaţia amicilor muzicii [1] din Cluj va susţine înfiinţarea în 1818 a şcolii de muzică vocală care, cîţiva ani mai tîrziu, în 1825, se va transforma în Conservatorul de muzică. Activitatea acestuia va înregistra, în pofida numeroaselor greutăţi, succese concretizate în organizarea unor concerte simfonice şi de cameră publice, mai ales în perioada cînd la conducerea sa (1835) a fost numit muzicianul de origine moravă Gheorghe Ruzitska [2] (1783—1869). La Arad ia fiinţă, la 1 mai 1833, „Asociaţia iubitorilor de muzică", ce pune bazele Conservatorului. Statutul stipulează menirea Conservatorului : „Să pregătească orchestranţi şi cîntăreţi profesionişti, iar dintre cei mai talentaţi elevi, să formeze virtuozi". Director a fost numit organistul Zenker Francisc. La Braşov, nucleul şcolii de muzică organizată în 1834 îl reprezintă capella orăşenească. În sfîrşit, la Sibiu, în cadrul societăţii corale din localitate se afirmă în 1840 o şcoală de muzică al cărei scop era pregătirea muzicanţilor necesari orchestrelor. Şi în cadrul „Societăţii prietenilor muzicii" de la Timişoara, înfiinţată la 1845, se pun bazele unei şcoli de muzică la care au predat Mihai Jaborski — vioara, Maschek Vince — pianul. După trei ani. şcoala îşi închide porţile.

În majoritatea cazurilor, activitatea acestor şcoli era temporară sau cu ecouri ce nu depăşesc graniţe locale. Excepţie face conservatorul din Cluj, cu limba de predare maghiară, care a avut continuitate. Nivelul predării muzicii nu excela, variind de la oraş la oraş şi mai ales de la profesor la profesor. Talentul şi măiestria profesorului, unde se poate vorbi despre aşa ceva, rămînea factorul esenţial al pregătirii tinerilor dornici să se iniţieze în taina artei instrumentale. Lipsea o concepţie clară în stabilirea programului, lipseau condiţiile materiale, inclusiv instrumentele şi partiturile necesare. Deşi unele forme de învăţămînt s-au denumit „Conservatorium", ne referim la cele de la Cluj şi Arad, structura lor nu poate fi echivalată cu ceea ce înţelegem prin conservator în zilele noastre. În esenţă, erau şcoli de muzică cu un număr restrîns de profesori şi elevi, unde veneau amatori ca să primească noţiuni elementare de muzică. În cele mai bune situaţii, după ani de studii, se putea obţine o bună tehnică instrumentală, cu scopul vizat de susţinătorii aşezămîntului muzical, întotdeauna persoane particulare, de a dispune de muzicieni capabili să închegheze o formaţie orchestrală sau camerală.

---

[1] Romeo Ghircoiaşiu în „Scurt istoric al învăţămîntului muzical din Cluj", publicat în „Muzica", 1965, nr. 2, p. 33, o denumeşte „Societatea muzicală clujeană".

[2] Ştefan Lakatos *Orchestrele simfonice din Cluj*. Manuscris, Bucureşti, Biblioteca Uniunii compozitorilor români, p. 30—36.

ȘCOALA SOCIETĂȚII FILARMONICE DIN BUCUREȘTI ȘI CONSERVATORUL FILO-DRAMATIC DIN IAȘI

La București, învățămîntul muzical și, implicit viața muzicală, prinde contur datorită elanului neobosit al cîtorva intelectuali, patrioți înflăcărați. Un pas important în această direcție a fost realizat în anul 1833, prin înființarea „Societății filarmonice" de către Ion Heliade Rădulescu, Ion Cîmpineanu și Costache Aristia.

„Societatea filarmonica", încă de la cristalizarea sa, își propune scopuri largi : „cultura limbii românești și încîntarea literaturii, întinderea muzicii vocale și instrumentale în Prințipat și spre aceasta formarea unui Teatru Național" [1]. În articolul program, Ion Heliade Rădulescu formulează argumentele pentru care este necesară instruirea muzicală, argumente care au o valoare estetică în sine, constituind cerințe nobile la adresa viitorilor interpreți. „În zadar un compozitor și-ar alcătui operele sale, căci tot meșteșugul său ar rămîne mort, fără ispravă și chiar necunoscut, dacă artiștii, asemenea lui sau aproape a lui învățătură, nu s-ar afla să execute compozițiile lui cu destoinicie desăvîrșită și cea mai atrăgătoare arie, cîntată de un nedestoinic cîntăreț, în loc de întinerire a inimii, ar pricinui spaima ascultătorului" [2]. Nu este lipsită de interes nici comparația dintre actor și interpretul muzical, deși aserțiunea conține o anumită naivitate : „Un bun declamator este, pentru limbă, ceea ce un bun muzicant e pentru executarea unei bucăți muzicale" [3].

Fondarea „Societății filarmonice" reprezintă unul dintre evenimentele marcante ale primei părți a secolului XIX. Animatorii sînt preocupați să găsească forme adecvate propășirii culturii naționale, într-o comuniune deplină a literaturii, teatrului și muzicii. Pentru afirmarea artei autohtone se cerea rezolvată întemeierea unei școli, în cadrul căreia viitori slujitori ai Thaliei și Melpomenei să primească cunoștințe profesionale necesare. Acest deziderat se realizează la 15 ianuarie 1834, cînd la București se inaugurează „Școala de muzică vocală, declamație și literatură". Din corpul didactic al „Școlii" filarmonice, pe lîngă I. H. Rădulescu, director, profesor de literatură și mitologie, și C. Aristia, profesor de declamație, făceau parte profesorii de muzică : Bongianini și Conti — muzică vocală, Schlaf — pian, Duport — dans și scrimă. Secretar al filarmonicii era Winterhalder, profesor de istoria artelor, autor a numeroase lucrări teatrale.

Din primele luni ale existenței, școala își face o bună reputație, fapt care determină numeroși tineri să solicite înscrierea la cursuri. Dintre aceștia, unii aveau de luptat, în afara greutăților materiale, cu mentalitatea retrogradă a părinților, care nu priveau cu ochi buni cariera artistică. Vom avea o idee asupra gravității acestei mentalități

---

[1] *Lucrările Societății filarmonice*, București, 1835, art. 5

[2] Poslușnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 140.

[3] Poslușnicu, M. Gr., *idem, ibidem.*

recurgînd la articolul semnat de Dr. P. Vasici în „Telegraful român" din 1853 intitulat *Românul în privința muzicei*. După ce se relevă rolul muzicii în trecutul omenirii, autorul ia atitudine împotriva prejudecății românilor transilvăneni, potrivit căreia profesiunea de muzicant instrumentist ar fi dezonorantă [1].

Condițiile de organizare ale școlii nu puteau fi decît modeste, dar temeliile devin solide, pentru că I. H. Rădulescu insuflase elevilor patriotism, dorința de a pune bazele mişcării artistice româneşti. În această ordine de idei apare edificator îndemnul său : „...datoria tinerilor școlari era să se pună pe lucru și să se rușineze să fie mai prejos decît alte popoare" [2].

Cerințele vieții artistice, care se înfiripă treptat, impuneau ca în școală să se asigure elevilor o pregătire multilaterală. Autorul, spre exemplu, trebuia să fie capabil să recite, să cînte, să danseze. În al doilea an al existenței școlii se pune problema profilării viitorilor artiști spre o anumită ramură artistică. Consolidarea mişcării artistice, prin înmulțirea trupelor teatrale și muzicale, reclama formarea cîntăreților și instrumentiștilor. Ca urmare, în martie 1835 se deschide, în cadrul Filarmonicii, „Școala publică de muzică vocală și instrumentală pentru tinerimea de amîndouă sexurile, fără plată" [3]. Se angajează noi profesori din rîndurile muzicienilor veniți odată cu trupele străine de operă, Ion Wachmann, muzică vocală, căruia i se încredințează și conducerea școlii, Ludovic Wiest, vioară, P. Ferlendis, flaut, și mai tîrziu Spor (?), pian.

Pentru a demonstra progresele făcute și pentru a răspunde misiunii artistice ce-și propusese, școala susține producții artistice, completînd în acest mod lacunele vizibile ale vieții muzicale.

În acest fel, se vădește că țelurile societății țînteau departe. Pe bună dreptate D. C. Ollănescu scria că „Școala societății era... un mijloc de a da românismului un avînt și de a deștepta în popor simțămîntul național" [4].

---

[1] Vasici, Dr. P., *Romănulu în privința muzicii*. „Telegraful român", Sibiu, An I, 1853, p. 241—242, 245, 249—250.

[2] „Curierul românesc", nr. 1, vezi și Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, București, 1961, vol. I, p. 149 ; O. Varga, C. Cosma, D. Smântânescu, *Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1864—1964*, București, Ed. Muzicală, 1964, p. 7. I. H. Rădulescu, în cadrul Societății filarmonice, pune bazele unei biblioteci din care nu lipseau cărți de muzicologie ca : J. J. Rousseau — *Dicționar de muzică*, A. M. Grétry — *Cercare asupra muzicii*, William C. Stafford — *Istoria muzicii*, Giuseppe Baini — *Despre viața și influența lui P. L. Palestrina*, Vezi : Posluşnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 139.

[3] „Curierul românesc", București, 1834, februarie 8.

[4] Ollănescu, D. C., *Teatrul la români, partea II*, „Teatrul în Țara Românească", 1798—1898. În : Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. lit., seria II, f. XX, 1899, p. 51 ; *Istoria teatrului în România, vol. I*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1965, p. 154.

Primul spectacol are loc la 29 august 1834, constituind, în felul său, examenul public al elevilor Filarmonicii. Reprezentaţia, care cuprindea numere muzicale şi recitări dramatice, a debutat cu cavatina din opera *Piratul* de Vincenzo Bellini, în interpretarea doamnei Caliopi, acompaniată la pian de dl. Schlaf [1]. Producţiile claselor de muzică devin frecvente, cu spectacole în limba română, printre care vodevilul *Triumful amorului* de Ion Wachmann, prezentat în decembrie 1835, iar în vara anului următor opera *Semiramida* de Rossini. Interpretarea acestei lucrări, ca de altfel toate producţiile şcolii, au fost primite cu un deosebit entuziasm : ele generau încrederea în posibilităţile artiştilor lirici autohtoni. Felicitîndu-l pe Ion Heliade Rădulescu, profesorul francez Jean Repay din Iaşi, care asistase la reprezentaţie, îşi exprimă satisfacţia şi mirarea „...nu pentru că reprezentaţia a fost desăvîrşită şi nu a mai lăsat nimic să mai dorească cineva, ci pentru că, cu atît de puţine mijloace, să improvizeze cineva într-o limbă abia ieşită din faşele sale, un teatru astfel alcătuit este o minune ce numai patriotismul poate să nască“ [2].

Uneltirile dinafară şi contradicţiile interne ivite în sînul Filarmonicii au dus la desfiinţarea ei în toamna anului 1837. Ideile politice ale conducătorilor „Societăţii“ nu erau pe placul cîrmuitorilor, care îi acuză de „conspirare contra ţării“. În acest mod, tinerele talente care abia începuseră să se iniţieze în tainele artei muzicale au fost constrînse, în acest moment de descumpănire, să se risipească, să-şi găsească alte îndeletniciri sau, într-un caz mai fericit, să se angajeze în trupele româneşti de vodeviluri, proaspăt înfiinţate. Astfel, s-a destrămat prima şcoală de muzică românească. Dintre elevii săi, muzica va recupera două nume, cîntăreţele Caliopi, artistă de vodevil, şi Frosa Vlasto sau Eufrosina Popescu-Marcolini, cîntăreaţă şi artistă dramatică, ce întreprinde turnee în străinătate, fiind preţuită pentru calităţile ei lirice de compozitorii Rossini şi Meyerbeer.

În cei trei ani cît a funcţionat Şcoala filarmonicii, nu avea cum să furnizeze deprinderi muzicale spectaculoase. A reuşit în schimb să sădească pasiune pentru muzică, să demonstreze capacitatea tinerelor elemente autohtone pentru interpretarea muzicii clasice. Piatra de temelie fusese instaurată prin scurta activitate a Societăţii filarmonice.

La Iaşi ia fiinţă, la 15 noiembrie 1836, „Conservatorul filarmonic-dramatic“, din iniţiativa neobositului cărturar animator Gheorghe Asachi. Din comitetul de conducere făceau parte Ştefan Catargi, Vasile Alecsandri (tatăl). La început, conservatorul era o şcoală particulară, apoi primeşte o subvenţie din partea Eforiei. Muzica era predată în cadrul conservatorului de către tenorul Paolo Cervatti, care instruia şi orchestra, şi de instrumentistul Cuna.

---

[1] *Lucrările Societăţii filarmonice* de la 1 decembrie 1833 pînă la 1 aprilie 1835, publicate spre ştiinţă de D. D. Soţi, Bucureşti, Tipografia lui Eliad, 1835, p. 3—4.

[2] G. Franga, *opera românească pe scena Teatrului Naţional, în texte şi documente, vol. VI* (manuscris), Biblioteca Uniunii compozitorilor, Bucureşti, p. 1720.

Inițiatorii fondării Conservatorului filarmonic-dramatic urmăreau, după cum precizează „Albina Românească", ca „acest așezămînt poate înrîuri într-un chip foarte folositor asupra dezvoltării talentelor muzicale și informarea unui teatru național, ce este adevărata școală a moralului și izvorul plăcerilor nevinovate" [1].



Gheorghe Asachi, fondatorul
Conservatorului filarmonic din Iași.

De remarcat că la Iași, anterior fondării conservatorului, existau forme de predare a muzicii. În casele particulare exista un cult pentru harpă, instrument predat prin 1830 de un oarecare Krauss, iar apoi de Paulicek [2]. Au existat și inițiative luate pe cont propriu. Vornicul Th. Burada-tatăl deschide în august 1831, în locuința sa, o pensiune de nobile demoasele, un pension în cadrul căruia se preda pianul și chitara. Asemenea pensioane au mai ființat la Iași precum și în alte

---

[1] Burada, T. T., *Cercetări asupra Conservatorului filarmonic dramatic din Iași* (1836—1838). Iași, Tip. Națională, 1888, p. 5—6; Breazul G., *Învățămîntul muzical în Țara Românească*, op. cit., p. 100.

[2] Burada, T. T., *Cronica muzicală a orașului Iași*. „Convorbiri literare", 1889, p. 1063.

orașe [1]. Nu insistăm asupra acestora, deoarece existența lor nu a lăsat urme vizibile în viața muzicală.

Elevii au fost recrutați din școala de la Trei Ierarhi, de la clasa de muzică vocală condusă din 1831 de către Paulicek, care prezentaseră la sfîrșitul anului fragmente din opera *Moise* de Rossini, în limba română. Activitatea Conservatorului se desfășoară intens sub deviza slujirii artei teatrale. Preocuparea profesorilor era să pregătească actori și cîntăreți, ceea ce înseamnă un aport efectiv pe linia înlăturării diletantismului muzical și formarea cadrelor profesioniste.

O formă de manifestare a Conservatorului filarmonic au fost spectacolele publice, alcătuite din piese muzicale și lucrări teatrale, traduceri sau piese ocazionale semnate de autori moldoveni. După aproape patru luni de la înființarea Conservatorului are loc primul spectacol cu piese prelucrate de Gheorghe Asachi, drama *Lapeirus* și comedia *Văduva vicleană*. Potrivit modei vremii, piesele cuprind muzică, în special cuplete, folosind melodii de compozitori ca Rossini, Bellini, adaptate în funcție de posibilitățile interpreților locali de P. Cervatti. Deschiderea spectacolului a fost marcată de executarea *Uverturii naționale* de Iosif Herfner. Aceeași uvertură se va relua cu ocazia reprezentării piesei *Petru Rareș* de Asachi, jucată de elevii Conservatorului, în aprilie 1837. În repertoriul muzical interpretat de elevii Conservatorului au figurat și compozițiile Elenei Asachi.

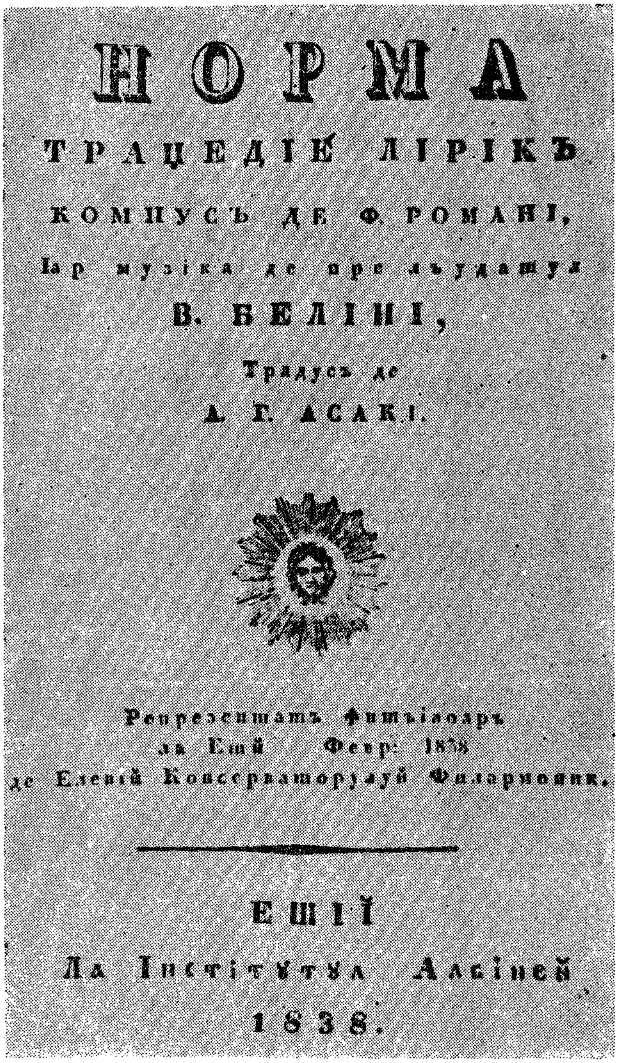
Unul din evenimentele memorabile îl reprezintă spectacolul de operă în limba română din seara zilei de 20 februarie 1838, cînd se prezintă opera lui Bellini, *Norma*. Spectacolul este pregătit de același P. Cervatti, care contribuie direct la reușita reprezentației, cîntînd alături de elevii săi [2]. Iată interpreții acestui memorabil spectacol care, într-un anumit fel, poate fi considerat ca actul de naștere al artei lirice românești : doamna Lang — Norma, Elisabeta Fabian — Adalgisa, Hostie — Clotilda, Dimitrie Gherghel — Flavius, Constantin Gheras — Orovezo și Paul Cervatti — Polion. Spectacolul a fost primit cu entuziasm și, la cererea publicului, se repetă. Astfel, se demonstrează fără putință de tăgadă talentul muzical al moldovenilor, prin susținerea unei partituri extrem de dificile, a cărei studiere și redare presupune un stadiu îndelungat de pregătire. Presa vremii, prin condeiul lui Camille Barozzi, remarcă însemnătatea momentului. Elevii Conservatorului își dau cu succes concursul în martie 1839, la spectacolele unei trupe italiene. Din păcate, ostilitatea unor spectatori, intrigile venale, presiuni asupra elevilor, retragerea sprijinului oficial au dus la curmarea definitivă a activității Conservatorului în primăvara anului 1839.

---

[1] N. Iorga în *Istoria învățămîntului românesc*, op. cit., p. 121, menționează la Iași pensioanele d-nei Garé, al lui Bandini, al baronesei Șubin și al lui Cuculi.

[2] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, 1915, vol. I, p. 193—194. În același an, 1838, în Institutul „Albinei" s-a tipărit libretul operei *Norma* cu o „Înainte cuvîntare" de Gh. Asachi.

Semnificaţia acestor licăriri ale învăţămîntului şi vieţii muzicale a fost enormă. Ele au avut darul să creeze curentul favorabil mişcării muzicale profesioniste româneşti. Iniţiativele puse în slujba progresului



НОРМА

ТРАЦЕДІЕ ЛІРІКЪ

КОМПУСЪ ДЕ Ф. РОМАНІ,

Іар музіка де пре лъудатул

В. БЕЛІНІ,

Традусъ де

А. Г. АСАКІ.

Репрезентатъ ꙟтъіоаръ
ла Ешй Февр: 1838
де Елевій Консерваторулуй Філармонік.

ЕШІЙ

Ла Інстітутул Албінеі

1838.

Afişul reprezentaţiei elevilor Conservatorului filarmonic din Iaşi cu opera *Norma*, 1838.

muzicii româneşti îşi vor trage izvorul, în mare măsură, din aceste prime şcoli şi, oarecum, instituţii muzicale.

În anii următori, unele din obiectivele învăţămîntului muzical vor fi preluate de „Aşezămîntul coral“ care, către sfîrşitul deceniului al

șaselea, într-atît își lărgise profilul prin cumularea predării instrumentelor, încît se clatină definitiv ca instituție de învățămînt muzical religios. Însăși introducerea disciplinelor practice demonstrează necesitățile crescînde ale vieții muzicale și imposibilitatea Așezămîntului și a capelei corale de a face față acestor imperative. De mult școala înființată de Visarion era depășită, iar sistemul de predare învechit. Însuși corifeul ei se plîngea în proiectele repetate de reorganizare ale Așezămîntului, înaintate stăpînirii, că a ajuns aproape de „ruinare". Nici numirea lui A. Flechtenmacher în corpul profesoral nu putea salva inevitabilul sfîrșit care bătea la ușă. Hotărîrea de desființare a „Așezămîntului", din aprilie 1863, precizează că în cei douăzeci și opt de ani de existență „...nu a produs alt rezultat decît un cor care cîntă la Curtea Veche", și prin așa rezultat, școala „nu corespunde la destinațiunea pentru care a fost creată" [1].

Istoria învățămîntului muzical poate rezerva unele surprize. Bunăoară, nu se știe ce s-a întîmplat cu profesorii și cursanții Societății filarmonice și Conservatorului filarmonic-dramatic după desființare. Se poate concepe că unor elemente dotate, profesorii să nu le fi oferit ore, fie și particulare? Se pare că la București, I. A. Wachmann, Conti și Duport au continuat să dea lecții după 1836, particular sau în cadrul unei școli generale. Activînd ca profesor de muzică la Colegiul Sf. Sava, I. A. Wachmann tipărește, în 1846, cartea de teorie a muzicii : *Prințipuri generale de muzică europenească modernă,* elaborată spre a face față unor necesități reale venite din partea celor care doreau să se inițieze în muzică. „Prințipurile" lui Wachmann par să fie replica dată în spirit european lucrării publicată cu un an înainte de A. Pann : *„Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești".* În acest fel, se demonstrează existența unor preocupări didactice și teoretice care, prin natura lor, susțin curentul favorabil dezvoltării operei de educație muzicală.

Apar o serie de inițiative particulare dornice să umple golul resimțit prin lipsa unor școli de muzică. În 1849, Louis Guglielmi, profesor de canto, elev al colegiului regal din Neapole, se oferă să organizeze o școală națională filarmonică la București pentru învățarea cîntărilor muzicale" [2]. Un an mai tîrziu, în 1850, actorul Costache Caragiale urmărea să deschidă „un mic Conservatoriu pregătitor", pentru formarea viitorilor artiști care trebuia să cunoască, între altele, muzica și dansul [3]. G. Breazul relevă o serie de proiecte care propuneau formule în rezolvarea problemei acute a lipsei unui învățămînt muzical stabil și bine organizat [3]. Dintre acestea menționăm doar cîteva, suficiente, credem noi, spre

---

[1] Arhivele statului, Ministerul Instr. 595/1863, f. 87 ; vezi și *Conservatorul „Ciprian Porumbescu"*, București, 1864—1964, op. cit., p. 11.

[2] Arhivele statului, Administrative, nr. 2585, Țara Românească, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar nr. 108, anul 1849, luna octombrie, ziua 18 ; Breazul, G., *Învățămîntul muzical în Țările Române,* op. cit., p. 101.

[3] *Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1864—1964,* op. cit., p. 12.

[4] Breazul, G., *Învățămîntul muzical în Țara Românească,* op. cit., p. 101—102.

a susţine cît de puternic era curentul care cerea o soluţie optimă şi definitivă : „Projector asupra formăriei unei şcole de musică sau Conservatoriu Bucureşti", „Regulamentul unei şcoli gratuite de cîntec pentru korişti", propunerea lui Louis Wiest din 10 iunie 1851, pentru întemeierea unui conservator de muzică. A mai încercat să obţină aprobare şi sprijin pentru fondarea unui conservator, Dimitrie G. Florescu (1859). O Şcoală filarmonică a fost propusă de Benedetto Franchetti [1].

În memoriul elaborat de M. Millo, pentru reorganizarea Teatrului Naţional, o primă clauză era înfiinţarea conservatorului. De menţionat că proiectul lui L. Wiest a fost aprobat de către domnitorul Barbu Ştirbei. Nefiind trecut în bugetul statului, şi lăsat în voia unor fonduri obţinute prin contribuţii benevole, nici acest proiect nu s-a concretizat.

Lipsa muzicanţilor şi a şcolilor speciale era resimţită îndeosebi de către promotorii teatrului românesc care, nu o dată, au fost nevoiţi ei înşişi să se ocupe cu organizarea unor cursuri, unor forme de şcolarizare. C. A. Rosetti, director al Teatrului Naţional, obligă în 1851 actorii să urmeze cursuri de muzică şi declamaţiune la şcoala întemeiată de el pe lîngă teatru. Doi ani mai tîrziu, în contractul încheiat de Matei Milo cu Ion A. Wachmann, se stipulează obligaţiunea acestuia de a ţine cu actorii un curs teoretic de muzică vocală.

Desigur, tabloul învăţămîntului muzical din acea perioadă poate fi întregit printr-o serie de iniţiative particulare care au rămas doar bune intenţii sau au avut un caracter sezonier. De la bun început, un fapt care merită atenţie este organizarea unor cursuri de muzică bisericească în judeţele Argeş, Ploieşti şi Teleorman, pentru învăţătorii comunali [2]. Rostul acestor cursuri a fost extrem de important pentru propăşirea unei cîntări unitare, conform unor norme acreditate. Un alt fapt : F. Gockstäter înştiinţează publicul bucureştean că va deschide în septembrie 1853 o şcoală de muzică pentru adulţi şi copii [3]. Numeroşi muzicieni, îndeosebi cîntăreţi italieni, prin intermediul ziarelor înştiinţau că predau lecţii particulare, dorind cursanţi. Valoarea unor asemenea iniţiative particulare nu poate fi evaluată astăzi. Totuşi, atunci cînd lecţiile au prins contur, ele au putut da unele roade, deşi timpul limitat al sejurului, în oraşele româneşti, al muzicanţilor străini, nu a permis sedimentarea cunoştinţelor. Nu mai invocăm aici un alt aspect care greva asupra finalităţii acestor lecţii şi anume, empirismul predării şi caracterul improvizat al unor pedagogi [4].

---

[1] Franchetti, B., *Scrisoare*. În : „Naţionalul", Bucureşti, An I, 1858, p. 349.

[2] „Naţionalul", I, 1858, p. 293.

[3] *Eröfnung einer Gesangschule*. În : „Bukarester Deutsche Zeitung", Bucureşti, IX, 1853, p. 244.

[4] Vom menţiona numele unor profesori ambulanţi. Gheorghe Protopsaltul preda psaltichia la Iaşi, în 1832 ; Paolo Cervati, canto, la Iaşi în 1835 ; Eugen Hette, la Bucureşti, în 1838, muzica elementară şi vioara ; N. Zervos, la Iaşi în 1844 — pianul, alăuta, flautul, ghitara şi dansul ; Cosimo Costanzo — pian şi muzică vocală la Bucureşti, în 1846 ; Clelia şi Luigi Tomasoni — ofereau la Iaşi, în 1847 şi respectiv 1849, lecţii de canto şi de pian ; Margherita Tizzoni da lecţii

Asupra repertoriului se poate crede că se axa pe creații de circulație în pedagogia instrumentală a epocii. Un argument, cererea librarului ieșean M. de Bogusz, la 22 martie 1833, de a i se autoriza vinderea unor partituri ca : Beethoven — Septuor, Collection de duos, Mélanges ; Czerny — Rondoletto ; Kuhlau — Trois duos, Variations ; Romberg — Divertisment, Concert ; Keller — Fantasies ; Pixis — Rondo ; Toulon — Concert [1].

Și în orașele transilvănene, muzicanții își ofereau serviciile spre a da lecții de muzică. Vom exemplifica referindu-ne doar la o scurtă perioadă a învățămîntului muzical particular din Brașov. Friedrich Lurz are o școală de canto în 1849. Între 1850—1858, Heinrich Mauss preda orga. Edmund Mayer dă lecții de pian, canto, vioară în 1852. Pe lîngă școala evanghelică se deschid, în 1853, cursuri de canto și vioară. Karl Teodor Wagner preda pianul după metoda Longier la școala deschisă în 1855, care preconiza lecții simultane la mai multe piane [2].

Presa vremii publică articole în care se optează pentru fondarea școlilor de muzică. În articolul *Noblețea muzicii* din „Albina românească", februarie 1840, se face o pledoarie pentru muzică, considerată „organ tămăduitor simțirilor omenești" și „parte neapărată a educației bune pentru toate treptele mai însemnătoare a societății", cu scopul de a se înființa un conservator, dîndu-se exemplul altor orașe învecinate, Brașov, Sibiu, Cernăuți. Argumentația folosită în favoarea creării conservatorului era astfel formulată : „Talentul dat de natură este datorie a-l cultiva, nemerirea creșterii de astăzi se rezemă a da plăcerilor direcția cuvenită la învățătura științelor și a meștoșugurilor. De aceea vedem în deosebite clase a oamenilor strălucind talenturi mari" [3].

În „Gazeta de Moldavia" din noiembrie 1853, Ion Ghica arată „...cea întîi operație a unei direcții este a forma artiști prin un conservator filarmonic, pentru că nu e de ajuns a avea talent, ci talentul se cuvine a fi cultivat după oarecare regule și apropiat destinației

de canto la București în 1848 ; în 1849, la Iași, tenorul Ricciardi da și el lecții de canto. La Brașov, în 1852, preda „pianoforte și cîntări" Ed. Mayer ; capelmaistrul trupei italiene de operă, Casimir Biscottini la București, în 1853, da lecții particulare de canto, armonie și compoziție (!) ; Franț Horn da la București ore de clavir ; pianul va fi predat la București de A. de Volovski, iar canto de L. Gomez de Volovska, în 1857. La Iași, P. Tozzoli propunea „cînt italian", în 1852 și în 1855 ; în 1853 d-na Dervis, absolventă a conservatoarelor din Paris și Milano, oferea doamnelor lecții de canto italian ; lecții de pian, tot la Iași, oferea Marcel Morenski în 1855. În sfîrșit, pianistul Cosimo Constanzo da lecții de pian la Iași, în 1856 și 1857. După : *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I, p. III, 1790—1850, op. cit., p. 940—941 ; vol. II, p. III (1850—1859) op. cit., p. 1109—1110.

[1] Poslușnicu, M. Gr., op. cit., p. 152.

[2] Zinveliu, Gema, *Bibliografia muzicală a ziarului Kronstädter Zeitung*, Brașov, 1974. Exemplar dactilografiat, p. 43—50.

[3] *Noblețea muzicii*. „Albina Românească" Iași, 1840, nr. 12, 11 februarie, p. 48.

sale, aşadar, în astă privire are nevoie de protecţie, de ajutorul guvernului şi de îmbrăţoşarea compatrioţilor" [1].

Într-un cadru general, către anii 1860, se formează un larg curent de opinie în favoarea organizării unor lăcaşe de învăţămînt muzical românesc, ceea ce se va realiza în anul 1864. Pînă atunci însă, muzicienii care îşi desfăşoară activitatea la noi sînt formaţi în conservatoarele de peste hotare. Îi primeam de-a gata, atunci cînd se stabileau definitiv la noi. Din nefericire, numărul acestora nu a fost prea mare. Au existat şi tineri români care, dornici să se consacre carierei muzicale, au plecat la studii în străinătate. Elocvent este exemplul ieşanului Alexandru Flechtenmacher. Lipsa instituţiilor de învăţămînt şi, pe de altă parte, cerinţele crescînde ale vieţii artistice, care solicitau muzicienii, au promovat tineri cu o relativă pregătire în orchestrele trupelor teatrale şi de operă. Nicolae Filimon, după cum mărturiseşte singur, a fost un autodidact, funcţionînd pe rînd în calitate de corist, flautist în trupe italiene şi va activa cu reale merite în domeniul criticii muzicale. Ne referim la acest caz, întrucît nu este singular ; el reprezintă concretizarea unui fenomen generalizat. În acest context, apare legitimă coexistenţa muzicienilor profesionişti, chiar dacă nu au absolvit cursurile conservatorului, cu cea a amatorilor autohtoni, neinstruiţi sistematic, cu o cultură muzicală aproximativă, dar cu talent şi pasiune pentru cauza ridicării artei muzicale naţionale. Acest entuziasm tineresc era necesar începutului, suplinind adeseori multe din golurile inerente stadiului respectiv al dezvoltării muzicale.

---

[1] Vezi Posluşnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 180.

VIAȚA MUZICALĂ PE UN NOU FĂGAȘ

ACTIVITATEA CONCERTISTICĂ. FORMAȚII SIMFONICE ȘI CAMERALE

Manifestările muzicale cu caracter interpretativ se pot diferenția în : concerte (recitaluri, serate muzicale) și spectacole lirice. Pe tot parcursul acestei epoci, formele vieții muzicale semnalate se află într-un strîns raport de interdependență. Piese simfonice vor fi executate adeseori în antractele spectacolelor teatrale. Schimbările greoaie de decoruri, obiceiul delectării publicului în timpul pauzei, explică prezența muzicii în preambulul sau intermediile muzicale ale spectacolului teatral. Sub acest aspect, încă nu se produsese diferențierea netă dintre concert și spectacol teatral, în cadrul căruia muzica devenise un component indispensabil. Desigur, teatrul favorizează muzica, iar aceasta, la rîndul ei, face reprezentația agreabilă și-i mărește interesul. În plus, teatrului și trupelor străine de operă le datorăm venirea în țară a majorității muzicanților care vor stabili primele date ale activității de concert. Cu timpul, concertul se desprinde de spectacolul teatral, devenind manifestare de sine stătătoare.

Manifestările concertante sînt variate. Cele mai frecvente forme vor fi recitalurile, seratele, spectacolele teatrale muzicale, în cadrul cărora se executau piese simfonice independente de textul dramatic, de pildă uverturi și concerte simfonice propriu-zise. Înainte de a face referiri concrete, este necesar să subliniem că dificultățile susținerii unui concert sau recital erau de natură să stăvilească entuziasmul chiar și al celor mai zeloși organizatori. Lipseau muzicienii profesioniști, orchestrele, sălile erau necorespunzătoare și, desigur, nu exista încă un public pregătit, inițiat. Încet, încet, aceste piedici se rezolvă fie și parțial și, cu mijloace mai modeste, se înfiripă o activitate de concert, deocamdată lipsită de stabilitate și periodicitate.

Recitalurile au fost apanajul muzicii de salon. Se dau în casele boierilor, în saloanele epocii și mai rar în sălile de spectacol, ca bună-

oară la Bucureşti, „Cişmeaua Roşie", teatrul „Momulo", sala „Bossel". Arareori o seară întreagă era susţinută de un singur muzician. Se obişnuia să se recurgă la tipul „coupé", adică reuniunea mai multor interpreţi vocali şi instrumentali. Criteriul organizării recitalului sau a concertului deţineau de condiţii spontane favorabile, prezenţa unui instrumentist, manifestarea de beneficiu în favoarea unui artist, existenţa trupei străine, trecerea prin respectivul oraş a unui celebru virtuoz şi, în ultimul rînd, organizarea deliberată a concertului unui solist reputat, invitat special.

Recitalurile puteau fi organizate de către persoane particulare, aşa-numiţii mecenaţi, mai frecvent de impresari sau de societăţi ori instituţii (Teatrul Naţional, Amicii muzicii) sau şcoli ca cele din cadrul Societăţii filarmonice şi Conservatorului filo-dramatic. În casele unor boieri iubitori de muzică se organizau seri de muzică de cameră, unde se executau miniaturi instrumentale, piese vocale cu acompaniament, triouri, cvartete de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy cu instrumentişti străini. Casele vornicului ieşean Tudorache Burada au fost deschise unor asemenea manifestări, în al doilea pătrar al veacului trecut, lărgind sfera geografică a circulaţiei acestui gen, atît de răspîndit în acea vreme în oraşele Transilvaniei. Istoricul M. Gr. Posluşnicu dă numele artiştilor ieşeni care alcătuiau ansamblul de cameră din casa lui T. Burada : Werner şi Paul Hette — prima violină, Schultz, a doua, Pospişel, viola, Iosif Herfner şi Francisc Caudella, violoncel [1].

Este de la sine înţeles că nu putem cuprinde în cadrul volumului recitalurile camerale şi concertele susţinute în diferitele oraşe. Ar fi o preocupare de-a dreptul extravagantă, în stadiul actual al cercetărilor muzicologice. Vom încerca însă să le urmărim în oraşele mai importante şi pe unele dintre cele mai marcante. Înainte însă se cuvine menţionat rolul unor organişti în propagarea muzicii instrumentale. Dintre cei mai importanţi menţionăm pe sibienii Johann Bielz (organist între anii 1819—1857) şi Michael Theil (1858—1860), braşoveanul Peter Schneider (1832), Heinrich Mauss, clujeanul Ştefan Bothos, autorul unei metode de orgă.

Pînă după 1830, datele privitoare la viaţa de concert sînt sărace. Explicaţia acestei penurii trebuie căutată în : primo, numărul redus al manifestărilor sau chiar absenţa lor în anumite centre : secundo, nesupravieţuirea documentelor, afişelor, neconsemnarea concertelor în presa română, care se afirmă cu permanenţă din 1829, şi tertio, concertele nu se popularizau încă prin intermediul afişelor, ci prin viu grai.

Cu toate acestea, unele concerte au putut fi descoperite, permiţîndu-ne să subliniem tipologia lor, profilul repertoriului, interpreţii precum şi alte trăsături specifice [2].

Braşovul pare să beneficieze de o viaţă concertistică susţinută din anul 1815, cînd s-a înfiinţat Capela orăşenească. Date precise despre activitatea sa deţinem din 1825, cînd Capela orăşenească era condusă

---

[1] Posluşnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 332.

[2] Vom urmări manifestările concertante pe ani şi nu pe stagiuni.

de Franz Schalk care a organizat șase concerte vocal-instrumentale [1]. Programul primului concert pe care l-am identificat, din 24 martie, a cuprins *Uvertură* [2], *Concert pentru bassethorn* de Piccini — solist Franz Schalk, Arie de Rossini acompaniată la pian, *Variațiuni pe o temă de Rossini* compuse de F. Schalk, *Bolero-Rondo pentru violoncel și pian*. *Variațiuni pentru flaut, Poloneză.*

La 30 martie 1825 a avut loc o „mare academie muzicală", susținută de amatorii de muzică din Brașov. Programul apare mai bogat, autorii fiind mai consecvent indicați. Programul a fost, iarăși foarte variat. *Uvertură*, probabil aceeași ca în concertul precedent, un alt *Concert pentru bassethorn* compus de Finali, solisit Franz Schalk, *Poloneză pentru chitară* de Giuliani, cu acompaniament de orchestră, solist dl Ronas, *Variațiuni pe o temă de Carafa* compuse de Sebi, interpretate de Franz Schalk, *Concert pentru flaut* de Dressler, interpretat de Schobeln. *Poloneză pentru vioară* de Mayseder executată de dl Steuner, *Potpuriu pentru violoncel* compus și executat de dl Rosseri și *Mare poloneză* de Beethoven.

Programul concertului (seratei muzicale) din 7 mai 1825 : *Uvertură* de Friedrich Schneider, mare *Concert pentru vioară* de R. Kreutzer, solist Franz Hochmann, *Sonată pentru pian și vioară* de Mozart, *Arie* de Rossini, Rondo din *Concertul pentru vioară* de R. Kreutzer, același solist, *Uvertură* de J. P. Pixis, *Mare concert pentru pian*, executat de un prieten al artelor din Brașov, și *Variațiuni pentru vioară* de P. Rode, solist Fr. Hochmann.

Este interesant că în fiecare concert apare cîte un solist, un protagonist. De asemenea, trebuie reținut că adeseori își dădeau concursul amatorii de artă din Brașov, adică instrumentiștii locali.

În concertul din 2 iunie 1825, invitatul a fost violoncelistul vienez Joseph Wagner. În program : *Concert-uvertură* de B. Romberg, *Adagio și Rondo pentru violoncel* de Arnold, *Arie* de Rossini, *Concert pentru pian* de Mozart (nu se precizează care anume), noi *Variațiuni pentru două viori și violoncel* de Maurer, cu acompaniament de orchestră, *Polacca pentru flaut* de Devienne, *Concert pentru chitară* de Guiliani, Introducere și Poloneză pentru violoncel de B. Romberg.

În concertele din 2 și 4 octombrie, soliști au fost L. F. Lange, care cînta dintr-un instrument cu claviatură denumit „clavacoline", și violonistul F. Hochmann. Din programul primului concert determinat se relevă : mare *Concert pentru pian* de „Mozart-fiul", *Adagio pentru oboi și orchestră* de dl Parduba. Din concertul Academiei muzicale din 4 octombrie, care a cuprins opt piese, se detașează *Rondo brillant pentru pian și orchestră* de Hummel. Este interesant că, în cadrul fiecărui concert, se prezentau piese pentru orchestră, obligator o uvertură la

---

[1] Afișele se păstrează în Biblioteca Bisericii Negre din Brașov — Fond IV F 259.

[2] Unde nu se specifică autorul înseamnă că nu a fost indicat pe afiș. Nu vom înșira decît piesele mai importante.

început, piese pentru solişti instrumentişti, o arie vocală şi piese solo de virtuozitate, adeseori concerte cu acompaniament de orchestră. Ceea ce nu rezultă cu claritate este titulatura manifestărilor concertante ale Societăţii amatorilor sau capelei (orchestrei) oraşului Braşov. Unele erau „academii", altele „concerte", chiar „mare academie muzicală" sau, mai simplu „concert vocal-instrumental". Nu-i lipsit de interes că, printre autorii cîntaţi, de preferinţă contemporani, se numărau Mozart şi Beethoven.

Concertele organizate la Braşov în 1826 au acelaşi profil caleidoscopic, reunind multe piese, diverse ca gen. La 7 aprilie are loc un concert vocal-instrumental, cu participarea cîntăreţei Henriette la Roche. Îşi dau concursul diletanţii braşoveni. Programul a inclus: *Uvertura la opera „Griselida"* de Ferdinand Paër, *Rondoul „Mio ben per te questa anima"* de Puccitta, *Variaţiuni pentru flaut* de Mitter executate de un diletant. De observat că acest flautist braşovean apare mereu ca solist, dar nu i se indică numele. Nu era oare aceasta o subestimare a talentelor locale? În continuarea programului mai figurau *Cavatina şi recitativul lui Sargino* de Paër, *Favorit-Bolero* de Blangini, *Rondo alla Polacca* de Puccitta, prima parte dintr-un concert de flaut de Miller, executate de „un diletant", şi mari *Variaţiuni de bravură pe tema „Nel cor più non mi seto"* de Paisiello, compuse de dl Winter.

A doua zi, la 7 aprilie 1826, a avut loc un alt concert susţinut de aceiaşi muzicieni. Programul diferă complet. Locul uverturii l-a luat *Simfonia concertantă* de „directorul muzical" Blumenthal, *Uvertura la opera „Tancred"* de Rossini, cîntată la pian (patru mîini), Intermezzo din opera *Donna Violenta* de Schürer şi *Variaţiuni pentru vioară* de Rode. Între piesele instrumentale expuse se intercalau arii de operă: Cavatina „Una voce poco fa" din *Bărbierul din Sevilla,* aria „O dolce concento" din *Flautul fermecat* de Mozart, Aria de bravură „Calma a caro" de Puccitta. În 17 august 1826, trupa de operă din Cluj organizează un concert vocal sub titlul „Un potpuriu Quod libet mare de cîntece", incluzînd numere soliste, duete şi cvartete din operele aflate în repertoriu.

La 9 septembrie 1826, la Braşov are loc un alt tip de „mare academie muzicală", un concert de fanfară [1], dirijat de Joseph Bednarz. Programul era foarte select, axat în mare parte pe transcrieri ale unor momente celebre din operă: *Uvertura la opera „Elise e Claudia"* de G. Rossini, concert de clarinet de Catalieri, Cavatină din opera *Semiramida* de Rossini, *Variaţiuni pentru corn* de Rossini, Cavatina din opera *L'Equivoco-Stravaguante* de Rossini, executată la oboi, Scenă şi Cavatina din opera *„Bianca e Falliero"* de Rossini. Mai figurau încă două piese tot de Rossini. Din cele opt piese ale programului, doar una nu aparţinea lui Rossini — deci a fost un adevărat „festival" Rossini.

În general se poate susţine că muzica de operă a compozitorilor italieni constituia temelia repertoriului de concert din acea vreme, oglindind şi în acest fel preferinţele publicului. Academia muzicală din 29

---

[1] Pe atunci ansamblul de suflători se numea muzică turcească.

septembrie 1826, avînd solist pe violonistul Johann Eduard Wesselly, era astfel concepută : *Uvertura la opera „Italianca în Alger“* de Rossini, *Mare concert pentru vioară* de Rode, Mare arie din opera *Armida* de Rossini, solistă d-na Rozalia Dery, *Poloneza pentru vioară* compusă de Wesselly, *Uvertura la opera „Otello“* de Rossini, duet din opera *La Sposa Fedele* de Paccini, executat de d-na Dery și dl Szerdahelyi, *Fantezie brillantă pentru vioară* de Jansa.

La 4 octombrie 1826, la Brașov, s-a organizat un „concert particular“ de către „Prietenii muzicii“ și trupa de operă din Cluj, soliști fiind Ignatz Kottek (flaut) și Cajetan Horzyschi (fagot). În program figurau unsprezece titluri. Cele mai importante : *Uvertura la opera „Don Juan“* de Mozart. S-au prezentat și două compoziții de Kottek, un concert mare pentru flaut și adagio și rondo pentru flaut și fagot. Și celălalt violonist, C. Horzeyschi apărea cu o piesă proprie, o poloneză pentru fagot. Marea majoritate a pieselor se datorau unor compozitori austrieci ca : Gelinek, F. Riss, Lipinski.

În continuarea spectacolului „Medeea și Jason“ din 31 octombrie 1826 se susține la Brașov un concert vocal-instrumental în care s-a prezentat uvertura de Jirovek, cavatina din *Tancred,* duet din opera *Sargino* de Paër, *Variațiuni pentru chitară* de Giuliani și duet din opera *Spectacolul de operă întrerupt* de Winter.

Frecvența concertelor era destul de mare. Constatarea se face pe baza afișelor păstrate și nu pe baza celor care ar mai fi existat. Apoi, concertele deschise marelui public erau laice, mondene. Alături de acestea ar mai trebui luate în considerație și concertele religioase, săptămînale, cu soliști și formații instrumentale, care însă nu se popularizau prin afișe.

Debutul anului 1827, 6 ianuarie, aduce la Brașov un concert instrumental în care se execută o *„Simfonie mare“* de Mozart (nespecificată), *Concert pentru pian* de Dussek, solist Fr. Stief, *Poloneză pentru vioară* de Mayseder, executată de Franz Hochmann (pe care l-am mai întîlnit ca solist), *Trio pentru pian* de Joseph Haydn, *Concertul pentru două viori* de Doppel, avînd soliști pe Friedrich Eck și Fr. Hochmann. Concertul s-a încheiat cu *Variațiuni pentru pian și vioară* de Herz și Lafont, soliști fiind Steif și Hochmann.

Dezvoltarea vieții muzicale a întîmpinat greutăți insurmontabile. În acest sens trebuie invocat ordinul contelui Pahlen, prin care s-au interzis, în toamna anului 1828, întrunirile muzicale și chiar cîntatul pe stradă. Consulul englez E. L. Blutte scrie, la 14 noiembrie 1828 : „Se știe, în genere, că bieții români sînt un popor care cîntă la mîhnire ca și la bucurie, înainte ca și după supliciu. Contele Pahlen a interzis de o lună... a se mai cînta, fie în case, fie în stradă“ [1]. Asemenea dispoziții, generate probabil de raționamente extraartistice, erau de natură să încetinească ritmul ascendent al progresului muzical. În condițiile

---

[1] Filitti, Ion C., *Corespondența consulilor englezi din Principate,* 1828—1836. Analele Academiei Române, Seria II, Tom. 38. București, Librăriile Socec, 1916, p. 855.

oprelişti semnalate se poate explica penuria manifestărilor muzicale din respectivul an.

Orchestra teatrului din Cluj, sub conducerea lui Iosif Heinisch, nu prea era interesată în organizarea unor concerte simfonice. Totuşi, la 18 mai 1829, avea ca solist un chitarist al cărui nume nu se precizează, elev al lui Mauro Giuliani, chitarist şi compozitor cîntat şi în oraşele transilvănene. Programul : *Mare simfonie* de Boccherini (pe afiş Bocheroni), *Mare concert pentru chitară* de Giuliani, *Variaţiuni pentru corn* de Belloli, Introducere şi arie din opera *Vestala* de Paccini, executată la corn şi trompetă, *Variaţiuni şi Poloneză* pentru chitară şi cvintet de coarde de Giuliani, *Variaţiuni pentru chitară şi cvartet de coarde pe teme din opera „Otello"* (probabil de Rossini) [1].

Pînă în primăvara anului 1830 nu s-a mai putut reconstitui activitatea de concert la Braşov. Este însă de presupus că existenţa capelei orăşeneşti şi a amatorilor braşoveni au continuat seria concertelor după modelul celor susţinute în anii 1825—1826. La 14 aprilie 1830 se prezintă un concert cu concursul pianistului vienez Franz Erkel care, de asemenea, mai cîntase la Braşov. De data aceasta concertul apare mai sobru, cuprinzînd doar şase titluri : *Uvertură, Mare concert pentru pian şi orchestră* de Hummel, *Variaţiuni pentru soprană* de Winter, *Variaţiuni pentru pian la patru mîini* de Carl Maria von Weber, interpretate de F. Erkel şi un tînăr diletant, *Concert pentru vioară* de Jansa (solist un alt diletant, nenominalizat) şi *Rondo de concert pentru pian* de Herz, cu acompaniament de cvartet.

După o săptămînă, la 21 aprilie, are loc un al doilea concert cu concursul aceloraşi forţe interpretative, cu programul parţial modificat, prima şi ultima piesă fiind aceeaşi. Apar, *Introducere şi Concert-poloneză pentru pian şi cvartet* de F. Kalkbrenner, *Arie* pentru soprană de Rossini, *Poloneză pentru pian şi cvartet* de J. Cerny, *Variaţiuni pentru vioară pe o temă maghiară* de Taborski.

Se obişnuia organizarea unor spectacole de tip „coupé", în care se prezentau diferite scene, arii, momente vesele din repertoriul cunoscut. De semnalat că trupa maghiară din Cluj prezintă la Braşov, la 19 mai 1830, în cadrul unui asemenea spectacol : „Duet naţional valah" cîntat de Hubay şi Viktoria (?). Introducerea unor cîntece româneşti demonstrează cel puţin două fenomene : valoarea artistică a cîntecelor româneşti şi necesitatea abordării unui repertoriu care să fie pe placul românilor braşoveni. De altfel, trupele duceau o susţinută campanie pentru atragerea românilor la manifestările teatrale şi de concert.

În concertul din 17 octombrie 1830 s-au executat, între altele, *Concert pentru clarinet* de Kromer, *Concert pentru fagot* de Czaika, *Concert pentru vioară* de Jansa, *Concert pentru flaut* de Dressler [2]. La

---

[1] Lakatoş, Ştefan, *Orchestrele simfonice din Cluj, pînă în anul 1920.* Cluj, 1966, exemplar dactilografiat, p. 10.

[2] Solişti au fost : Wenzel Herlitzka (clarinet), Cristoph Seller (fagot) şi Knaben Karl Seller (flaut).

31 octombrie are loc o serată muzicală unde se susține un concert vocal-instrumental. De fapt a fost un concert de lieduri (opt lieduri). S-a mai cîntat un ländler și un cvartet vocal. Programul a fost susținut de cîntăreții din Stiria-Alpi. Aceiași interpreți mai susțin un concert vocal și instrumental cu un alt program. Se includ și arii de operă de Rossini și Spontini. Apare pentru prima oară și o piesă de Schubert, un terțet vocal [1].

Din București aflăm o știre despre un concert care a avut loc la 6 aprilie 1831, susținut de trupa de operă, în beneficiul lui Hoffmann [2]. La Iași, în 28 martie 1830, dl Winter a prezentat publicului ariete. Într-un alt concert dat în casele lui Constantin Canano au apărut soții Monari, cîntăreți ai Teatrului Italian din Petersburg.

Din 1831 ne parvine un concert de la Sibiu, la 7 septembrie, Iosif Novak (iarăși un muzician ceh), cu concursul unor diletanți și membri ai teatrului, ofereau o „Petrecere muzicală și de pantomimă". Programul a fost încărcat, după cum urmează : *Mare uvertură, Concert pentru vioară și orchestră* de Meyseder, solist J. Novak, Aria „Rămas bun" din opera *Maria* de Herold, cîntată de dl Seyffert, *Cencert pentru flaut* de Charles Keller, executat de un diletant local, *Adagio pentru vioară* de Meyseder, *Mare uvertură, Concert-Poloneză pentru chitară,* Lied cu acompaniament coral executat de d-ra Crisnitz, și *Concert-Variațiuni à la Paganini pentru vioară,* compus și interpretat de J. Novak. Este foarte interesant titlul acestei din urmă piese, care ne arată că faima lui Paganini ajunsese la Sibiu ca și epigonii săi.

La 4 mai 1832, trupa Georgina Hesse din Dresda oferea brașovenilor un concert vocal și instrumental. De remarcat că afișul era tipărit în limba germană și română. Ca de obicei, își dădeau concursul și amatorii instrumentiști brașoveni. În program : două uverturi (nespecificate), *Variațiuni pentru vioară* de Rode, *Concert pentru pian* de Herz, arii din *Piratul* de Bellini și Cavatina din *El Crociato ex Egitto* de Meyerbeer. Aceiași muzicieni au mai dat două concerte la 13 și 27 mai, programul nu prezenta titluri deosebite. Apare nou uvertura la opera *Muta din Portici* de Auber.

Cîntăreața Hesse a întreprins în același an concerte la București (unde a stat două luni) și la Iași. La București a acompaniat-o pianista locală Sporer. În cadrul unui concert din Iași, alături de cîntăreața germană și-au dat concursul, la buna reușită a primului concert, Herfner,

---

[1] Un alt concert vocal instrumental, susținut tot de ansamblul din Stiria (Steyrer), a avut loc la Brașov, în ziua de 2 noiembrie 1830.

[2] Cronica acestui concert, din „Curierul românesc", An. III, 1836, p. 88, col. II, este ilustrativă pentru felul incert al aprecierii. „Alaltăseară, marți, la 6 aprilie, s-a dat un concert în sala teatrului... unde, după ce s-a cîntat de toată orchestra și în parte de profesorii de muzică, cele mai alese bucăți, apoi după făgăduința că au binevenit a da, ca în astă seară vor cinsti adunarea coconițelor Sporer și Mesit prin arătarea talentului la muzică...". Vezi : Ghenea, C. C., *Ion Heliade Rădulescu, animator al vieții muzicale.* În : „Muzica", București, nr. 6, iunie 1962, p. 24.



Georgina Hesse a dat în 27 mai 1832 un concert la Braşov. Afişul a fost publicat în limbile germană şi română (Colecţia de afişe Biserica Neagră).

T. Cernevski (?), Maer și Werner [1]. Într-un al doilea concert, cîntăreața a interpretat și un „viers în limba românească". A concertat și în casa lui Alecu Balș, împreună cu un violonist [2]. Tot la Iași, în 1832, au avut loc trei concerte ale lui Fr. Ruzitski („cel întîi capelmaestru al muzicii militare"), ultimul la 14 octombrie [3]. Un concert vocal instrumental la Iași tot în casele lui Alecu Balș, a fost oferit de profesorul Tonini.

În unele seri, cînd aveau loc spectacole teatrale și muzicale, se recurge la o nouă formulă de concert. Drept preludiu la spectacol se prezentau cîteva piese, uverturi și arii, duete din opere celebre. Să fie aceasta o nouă strategie în atragerea publicului? Astfel, înaintea melodramei *Moise* de Joseph Ritter, s-a cîntat și un alt concert: *Uvertura la opera „Cruciații în Egipt"* de Meyerbeer, duet pentru doi tenori din opera *Vestala* de Spontini, Arie din opera *Titus* de Mozart și duet din *Armida* de Rossini. Chiar și înaintea reprezentației operei *Dama albă* de Boieldieu, la 12 decembrie 1832, la Brașov s-au prezentat două piese: Arie din opera *Cenușăreasa* de Isouard și un duet. Tot la Brașov, în 27 decembrie, apare din nou o serată muzicală, avîndu-l ca solist pe clujeanul Georg Ruzitska (pian și violoncel). S-au cîntat: *Concertul pentru pian și orchestră* de J. Field, Arie din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, solistă Louise Brauer, *Potpuriu pentru violoncel* de B. Romberg, *Fantezie și concert-variații* de C. Czerny, *Lied tirolez și variațiuni pentru soprană* de J. N. Hummel și *Fantezie pentru pian.*

Informațiile despre viața de concert pînă în 1840 sînt foarte laconice. La Iași, la 11 decembrie 1833 a concertat cu „amatorii de muzică" cîntăreața elvețiană Gnisler. În 29 ianuarie 1834, aceeași cîntăreață și tenorul Castiglio au susținut un concert vocal-instrumental. T. T. Burada arată că în acești ani exista un cvartet care se întrunea, format din Nicu Bucșănescu — vioară (elev al lui Cuna), Matei Buhuși, Manolachi Hrisoverghi și Elena Asachi [4].

La Brașov, în 1834 se înființează „capela orășenească" care, în 1842, va deveni „orchestra orășenească", sub conducerea lui Jan Mislivecek (1815—1870). La București, în 1834, tenorul italian Castiglio organizează o „Academie muzicală". La Iași, în spectacolul teatrului, din 10 aprilie 1834, se execută cantata pastorală „La Tente" de Elena Asachi și o baladă, tot cu conținut pastoral [5].

În cercurile muzicale din Cluj, se manifestă în 1834 muzicianul maghiar Ferenc Erkel, care cîntă la pian *Sonata în do diez minor* de Beethoven și *Concertul pentru pian în re minor* de Mozart. La Cluj, Erkel cunoaște muzica populară din Transilvania, o impresie puternică producînd asupra sa folclorul secuiesc. Samuel Brassai îl îndeamnă pe

---

1 „Albina românească", an IV, 1832, nr. 70, p. 227.
2 „Albina românească", an IV, 1832, p. 300, 308 și 344.
3 „Albina românească", an IV, 1832, p. 324.
4 Burada, T. T., *Cronica muzicală a orașului Iași*, op. cit., p. 1064.
5 Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I*, p. 12.

tînărul Erkel să compună. Din această epocă se pare că datează proiectele sale de a scrie opere [1].

Paolo Cervati a oferit ieşenilor un concert la 11 aprilie 1835. Deţinem sumare informaţii şi asupra unor instrumentişti care au concertat la Bucureşti. Pianistul Leopold Meyer cîntă în 1836. La Arad, în concertul susţinut de elevii conservatorului îşi dă concursul violonistul vienez Johann Hendl.

Doi ani mai tîrziu, pianistul Serafim Neslern din Viena a interpretat între altele şi o „fantezie pentru clavir şi orchestră", compusă de el pe motive muzicale româneşti [2]. Este de reţinut acest moment, deoarece indică interesul artiştilor străini pentru muzica românească populară, ca şi dorinţa lor de a capta interesul publicului căruia i se adresa.

La Cluj, directorul Conservatorului, G. Ruzitska, iniţiază concerte vocal instrumentale. Iată programul concertului din 10 august 1837 : *Simfonia* (partea I) de Lachner, *Concertino pentru pian* de Hummel, duet din opera *Amazilio* de Paccini, *Piesă de concert pentru violoncel* de Romberg, *Imn pentru cor şi orchestră* de Beethoven, *Rondo pentru pian* de Herz şi Final din *Simfonia* de Lachner (probabil aceeaşi simfonie din care, la începutul concertului, s-a executat prima mişcare) [3].

Un concert memorabil a avut loc la Iaşi, în cadrul primei reprezentaţii a elevilor Conservatorului filo-dramatic, din 23 februarie 1837. S-a cîntat o uvertură pe motive de Rossini — Bellini, aranjată de P. Cervatti, arii româneşti şi *Uvertura naţională* de I. Herfner [4]. Evenimentul trebuie reţinut, deoarece s-a datorat unor forţe interpretative autohtone.

La Arad, la 20 ianuarie 1837, într-o seară muzicală dată de Stanislaus Serwaczynski şi Joseph Wagner, s-a executat un *Cvartet* de Beethoven, *Variaţiuni* de Benesch, *Cvintet* de Onslow şi *Capriccio pentru violoncel* de B. Romberg [5]. La 25 mai 1837 a avut loc o seară muzicală a cîntăreţei Frisch.

În serbările şi reprezentaţiile elevilor conservatorului ieşean erau incluse diferite piese vocal-instrumentale compuse de Elena Asachi. La 11 ianuarie 1838 s-a cîntat aria Se il fato barbaro, iar la 23 aprilie, corul pastoral „Între văile înflorite".

Cîntăreţii italieni au avut un anumit rol în iniţierea unor manifestări concertante de tipul recitalului. Luis Forcati şi apoi cîntăreaţa Negroni prezintă, în noiembrie 1838, la Bucureşti, concerte, deci în vre-

---

[1] Cosma, V., Lakatoş, Şt., *Erkel Ferenc élete és munkássag, mint összekötö Kapocs a Magyar és roman zene kultura között.* În : „A Zenetudomány Tanulmányok II Kötetéböl". Budapest, Académiai Kiado, 1954, p. 19.

[2] *Înştiinţare muzicală.* În : „Românul", I, 1838, p. 264.

[3] Lakatoş, Ştefan, *Orchestrele simfonice din Cluj,* op. cit., p. 32. Afişul concertului. Biblioteca Centrală universitară Cluj. Colecţia de afişe, cutia 52.

[4] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I,* op. cit. p. 172.

[5] Cosma, Viorel, *Contribuţii privitoare la pătrunderea creaţiei lui Beethoven în ţara noastră* (sec. XIX). În : „Studii şi cercetări de istoria artei", Bucureşti, Ed. Academiei, tom. 17, nr. 2, 1970, p. 221.



Soirée musicale la Iași, 25 mai 1837.

mea cînd la cererea lui Alexandru Ghica se puneau temeliile orchestrei palatului organizată de Ludovic Wiest [1].

La Iaşi violoncelistul Rogé a concertat în septembrie 1838. De mare răsunet s-au bucurat, la Braşov, Bucureşti şi Iaşi, concertele violonistei Eleonora Neumann, elevă a lui Meyseder şi Paganini. În program, *Variaţiuni* de Meyseder, Bériot şi *Fantezie* de Lipinski. Interpreta a fost elogiată în presă pentru că... „sună violonu cu rară deplinătate şi cîntă cu mult har" [2]. Un alt concert l-a dat cîntăreaţa Maria Frisch. Din 1838, M. Jaborski iniţiază Academii muzicale la Timişoara.

Creaţiunea de Haydn a fost executată la Cluj în 5 şi 10 aprilie 1839, de către formaţiile elevilor conservatorului conduse de Gh. Ruzitska. Cu această ocazie s-a publicat şi o broşură în care s-a tipărit textul integral [3]. La Timişoara, Pietro Quintarolla organizează o serată muzicală.

La Sibiu, în 1839, ia fiinţă societatea corală „Harmonia", care va avea o bogată activitate.

Anul 1840 a înregistrat următoarele evenimente concertistice. Cîntăreaţa Henrieta Carl a prezentat un recital la Bucureşti. O mică trupă de cîntăreţi şi dansatori spanioli se produce tot la Bucureşti. Cîntăreaţa Augusta Bote de la teatrul italian din Petersburg a concertat la Braşov, Bucureşti şi Iaşi. La Timişoara, concertul pianistului Serafim Kuntz şi apoi recital Kuntz şi M. Jaborski — violonist. M. Jaborski era un violonist de origine poloneză, stabilit aici din 1832, care a jucat un rol marcant în făurirea vieţii muzicale timişorene. Merite are şi Francisc Limmer, violoncelist, organist, dirijor şi compozitor, care se stabileşte la Timişoara în 1834, venind de la Viena. Un adevărat eveniment muzical îl constituie executarea la Timişoara, la 20 martie 1841, a *Simfoniei Pastorale* de Beethoven [4].

Tot la Iaşi a concertat cuplul Pietro Vimercati. De mare succes s-au bucurat şi concertele Mariei Frisch, susţinute în luna noiembrie. Programul : Uvertura la opera *Muta din Portici* de Auber, arie din opera *Puritanii*, piesă concertantă pentru clarinet executată de Curanda, *Introducere, temă şi variaţiuni* de Bériot (transpuse pentru soprano), uvertura la opera *Norma* de Bellini şi mare scenă din aceeaşi operă. Fapt interesant că uverturile menţionate au răsunat în execuţia orchestrei militare. La Timişoara se produc instrumentiştii Serafim Kuntz şi P. Nigg.

Şi la Iaşi se întîlneşte obiceiul ca în cadrul unui spectacol teatral de binefacere să se includă şi numere muzicale. Astfel, spectacolul pentru dl Dubray şi d-ra Euphenie a inclus o romanţă şi un „cîntec nou".

Pentru anul 1841 putem semnala două concerte la Iaşi, susţinute de cîntăreaţa Celmari şi respectiv cîntăreţii Ziegel. Mare publicitate au

---

1 Cosma, Viorel, *Filarmonica George Enescu din Bucureşti, 1868—1968*. Bucureşti, 1968, p. 10.

2 „Albina românească", Iaşi, X, 1839, p. 112.

3 Lakatoş, Ştefan, *Orchestrele simfonice la Cluj*, op. cit. p. 33—34.

4 Cosma, V., *Primele audiţii ale simfoniilor lui Beethoven în ţara noastră*. În : „Magazin", Bucureşti, 25 aprilie 1970, p. 5.

cunoscut în publicațiile ieșene concertele harpistului Bochsa din Londra și cîntăreața Bishop. S-au interpretat fragmente din opera *Somnambula* de Bellini și *Coțofana hoață, Anna Bolena, Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Bochsa a executat variațiuni pe o temă (?) de Bellini și o fantezie pe tema baladei populare moldovenești „În cetatea părăsită". Pentru a cîștiga simpatia publicului, cîntăreața engleză, în costum național românesc, a executat cîntecul unei păstorițe de la munte — „Între piatra detunată" [1]. Așadar, artiștii străini aflați în turnee în orașele românești recurg din ce în ce mai frecvent la cîntece populare românești spre a le valorifica în concertele lor.

Apăreau diferiți muzicanți care își demonstrau agilitatea pe instrumente noi. Un asemenea caz îl reprezintă la Iași concertul lui Stiegler din Viena, care cînta la „polimelodicon", în 1841. La Timișoara concertează pianista Mina Baldieri, în programul căreia au fost înscrise compoziții de Talberg, Herz și Liszt. Un alt pianist care a vizitat Timișoara a fost August Mahler, elev al lui Talberg. În deschiderea unei Academii muzicale se execută *Uvertura Jubilației* de Fr. Limmer.

La Cluj, în 1841, copilul minune din Sebeș-Alba, Carol Filtsch — pianist — a fost solicitat de către Ruzitska să-și dea concursul într-un concert în favoarea conservatorului, care întîmpina mari dificultăți financiare. Timișoara găzduiește recitalul violoncelistului G. Novacek. La Iași a concertat violonistul Artôt ; și-au dat concursul diletanți locali.

Violonistul Jules Ghys a vizitat Iașul în noiembrie 1842. Tot aici susțin un concert un grup de artiști specializați în cîntece muntene din Tirol, Elveția și Stiria.

De menționat că la Alba-Iulia a luat ființă „Societatea prietenilor muzicii" (Musikverein), care a organizat forțele muzicale locale.

Din 1842 știrile sînt sărace. La Cluj au avut loc cîteva concerte date de elevii conservatorului. La 16 decembrie, la București, cîntăreața operei din Atena, Ardrubaldi, a susținut o serată muzicală.

Se detașează din sfera manifestărilor muzicale un eveniment ieșean : la 28 decembrie 1842 a avut loc un concert dat de tînărul violonist Alexandru (Adolf) Flechtenmacher. L-a acompaniat pianistul Neslern. În program : Mare duet pentru pian și vioară pe teme din *Robert Diavolul* de Meyerbeer, Variațiuni pe o temă din opera *Beatrice de Tenda, Divertisment, Elegie* de Ernst și o piesă pentru vioară de Artôt. [2] La Iași, în 20 octombrie, a avut loc un concert vocal-instrumental în programul căruia a figurat *Uvertura „Egmont"* de Beethoven.

---

[1] Întrunire muzicală a madamei Bishop și d. Bocsa. În : „Albina românească", an XII, 1841, p. 393—394 ; Teatru la Iași. Conțert dramatic a mad. Bișop. În : „Albina românească", XII, 1841, p. 397—400 ; G[allica], A. Teatru din Iași. În : „Spicuitorul Moldo-Român", Iași, 1841, oct.-dec., p. 159.

[2] Biblioteca Academiei R.S.R., București, Colecția de afișe T. T. Burada. Datele concertelor sînt conform afișului, neadaptate stilului nou.

La Timişoara concertează Duka Ana, care interpretează concertul pentru pian şi orchestră de Weber, cîntăreţii Brenner şi Elek, pianiştii Manasyne, Chovan, violonistul italian Nicola Zilotti [1].

Manifestările concertante ale anului 1843 sînt ceva mai bogate. Barbu Ştirbei oferă o seară muzicală în cinstea prinţului Albert al Prusiei. Se pare că cele mai bune formaţii şi cei mai apreciaţi muzicanţi aflaţi la Bucureşti au fost onoraţi a fi programaţi : „banda cea veselă a muzicii reformei", trupa cea melancolică a lăutarilor, artistul Mayer şi cîntăreaţa H. Carl. Dansurile europene alternau cu dansuri naţionale. [2]

O serată muzicală are loc în beneficiul primadonei Mathilda Clary. Henrieta Carl a susţinut mai multe concerte la Bucureşti şi Iaşi, în lunile de primăvară. Un copil de numai cinci ani, Ignaţiu Tedesco, a concertat la Iaşi. Apar în concerte, la Iaşi, pianista Adela Pernet, Leopold Mayer, un mare virtuoz, care pare să fi fost bine primit de public. La Iaşi dă un recital tenorul italian Ricciardi, avînd în program arii celebre italiene şi liedul *Drumeţul* de Schubert.

Teatrul din Iaşi a oferit scena sa tînărului „violonist" Henri Ehrlich, la 14 aprilie 1843. Deşi cunoscut ca pianist, Ehrlich activa ca violonist în trupa franceză, avînd studii cu Carl Maria von Bocklet [3]. În program, muzică instrumentală : două „uverturi" (?), *Concert pentru vioară* de Bériot, *Variaţiuni pe o temă din „Piratul"* de Vieuxtemps, *Baladă rusă* de Bériot, „Diverse piese pentru orchestră" (?). În mod deosebit se detaşează două titluri. În prima parte, „simfonie", executată de orchestră, iar în a doua „Variaţiuni pe o temă moldovenească, executată de concertant". Înseamnă că din această epocă Ehrlich era preocupat să valorifice melodiile noastre populare. Cît priveşte „simfonia", nu avem temeiuri spre a ne lansa nici măcar în vreo presupunere. Afişul acestui concert [4] este edificator pentru multiplele manifestări muzicale ce n-au fost reflectate în presă. Din această cauză este temerară şi, evident incompletă orice tentativă de reconstituire a traiectului concertistic al acestei perioade.

În viaţa muzicală timişoreană trebuie amintiţi doi muzicieni : pianista Nigg Paula şi dirijorul de cor Keininger Iosif, care vor desfăşura o bogată activitate muzicală, fie ca interpreţi, fie în calitate de profesor şi, respectiv, conducător artistic al formaţiei corale.

La 21 şi 25 octombrie, L. Mayer şi H. Carl au susţinut la Bucureşti un program în care s-a prezentat o cantată de I. A. Wachmann, solist tenorul Penazzi. Şi-au dat concursul I. A. Wachmann şi L. Wiest. Cei

---

[1] Braun Dezsö, *Bánsági Rapszódia*, Timişoara, ev nelkül (1938 ?), p. 29. Multe din informaţiile privitoare la viaţa muzicală din Timişoara le datorăm acestei lucrări.

[2] *Seară muzicală...* În : „Vestitorul român". An. VII, 1843, p. 198—199.

[3] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I*, op. cit., p. 259.

[4] Reprodus de G. Breazul în *Patrium Carmen*, op. cit., p. 395. Deşi a fost fotocopiat după un exemplar din Biblioteca Academiei R.S.R., Bucureşti, nu am reuşit să-l găsim.

doi interpreți bucureșteni participă tot mai activ la manifestările muzicale.

La unul din concerte și-au dat concursul L. Wiest, „capul orchestrei" bucureștene, I. A. Wachmann, executînd la vioară o lucrare de Wiest. Trupa italiană a interpretat actul III din opera *Belizarie* de Donizetti.

Elevii conservatorului din Cluj au susținut în 1843 patru concerte. La Sibiu, în concertul din 17 decembrie 1843, s-a executat prima parte din *Simfonia II* de Beethoven.

Sărbătorindu-și un deceniu de activitate, Conservatorul din Arad organizează un concert festiv, la 29 aprilie 1843, la care-și dă concursul unul din foștii săi elevi, violonistul Hubay Carol, tatăl renumitului violonist Hubay Jenö [1].

Fostul director al teatrului italian din București, Castiglio, a dat la 30 decembrie un recital în casele lui Emanuel Elenescu.

Se reiau concertele vocal-instrumentale la Brașov. La 9 ianuarie 1844, Societatea prietenii muzicii organizează o „Academie muzicală" la care se cîntă : *Uvertura la opera „Vampirul"* de P. Lindpointner, *Concert pentru flaut* de E. Keller, *Potpuriu pentru trompetă* de Walch, Cor cu acompaniament de orchestră de Josef Haydn, *Concert-simfonie pentru două viori, violă și orchestră* de Blumenthal, *Concert pentru corn* de P. Lindpointner, un lied și o piesă armonică (sic !). Aceeași societate, cu sprijinul capelei orășenești, dă, la 31 martie, al doilea concert-abonament (deci a existat și primul). Programul, ca de obicei, încărcat și pestriț. *Uvertura de concert* de J. P. Hummel, Cavatină din *Muta din Portici* de Auber, *Uvertura la „Vampirul"* de H. Marschner, Cvartet vocal și pian de F. Schubert, *Concert pentru vioară* de Ch. Bériot și altele. Pînă la sfîrșitul anului 1844 s-au mai susținut zece concerte vocal-instrumentale, ceea ce, să recunoaștem, era o performanță [2]. Soliști au fost tenorul Ferdinand Sebatzki, soprana Leopoldina Lukatsy, Joseph Carl Stiegler (Viena), virtuoz la instrumentul Polymelodicon, pianistul Andreas Hartl (Viena), Sofia Kunert (Brno), Nicolaus Helotti (Verona), pianista Magdalena Biber, flautistul Giulio Briccialdi.

Repertoriul era cam același. Mai deosebit, ar fi de menționat o uvertură (?) de Beethoven, o parte dintr-o simfonie de B. Romberg și compozițiile sibianului Ludwig Hedwig — o uvertură-caffee și o cantată. J. G. Köpf, capelmaistru, a fost prezent printr-o uvertură de concert. În celelalte orașe activitatea de concert pare modestă. La Cluj au fost organizate două concerte. La București, L. Wiest a susținut un recital.

Pentru anul 1844, la Iași sînt menționabile concertul din 17 martie dat de A. Flechtenmacher, în care s-a executat compoziția sa *Melodie pentru tenor și cor*, serata muzicală a pianistului Ignatio Leeb și con-

---

[1] Cîmpan, Voichița, *Contribuție la o monografie a vieții muzicale a Aradului*. Arad, 1973, exemplar dactilografiat, p. 2.

[2] Afișele din biblioteca Bisericii Negre-Brașov, în zilele de 15 iunie, 22, 25 și 31 august, 7, 29 septembrie, 2 octombrie, 23 noiembrie, 8, 27 decembrie.

certul lui Franz Arnold, la care au colaborat Flechtenmacher și Neudörfler (violoncel). Acesta a fost un concert deosebit. S-a cîntat un „cvartet instrumental" de Beethoven, lied pentru violoncel, concert pentru vioară[1], executat de Flechtenmacher. Mai figurau în program și „Variațiuni pentru vioară". Se poate vedea că A. Flechtenmacher devenise un muzician dinamic în cadrul vieții muzicale ieșene [2].

Henri Ehrlich reapare ca violonist la Iași și în 1843, la 15 martie. Programul nu mai era la fel de interesant ca cel precedent : uvertură, *A cincea arie variată pentru vioară* de Bériot, *Arie cu acompaniament coral, A treia arie variată* de Bériot, *Piesă pentru orchestră* și *Variațiuni pentru vioară* de Pchetchek.

Pianistul Leopold Mayer a dat la București, în 5 iunie 1843, un recital, descris de cronicarul „Curierului românesc" (7 iunie 1843) într-o manieră literaturizantă, empirică, de felul următor : „...i se pare cuiva că aude, ca să zicem așa, un cer senin, pe urmă o înourare armonioasă, niște fulgere răpezi, șerpuind în urechile încîntate..." [3].

La începutul anului 1845, la Sibiu, Brașov și București concertează orchestra baronului de Hellenbach, compusă din șaisprezece instrumentiști. Orchestra și-a dat concursul într-un concert a cărui solistă a fost pianista Magdalena Biber.

Concertele în beneficiu erau cele mai frecvente, ele nu necesitau o pregătire, deoarece se improvizau numere din repertoriul celor care-l susțineau. La un asemenea concert dat la București, în beneficiul lui A. Harttl, au colaborat cîntăreața Wanderer, cîntăreții Ricciardi, de Giorgi, Santi, flautistul Ferlendis și L. Wiest.

Într-un concert al lui L. Wiest au apărut Magdalena Biber, pianistul Leopold Mayer, Gebauer (care se ocupa la București și cu vînzarea pianelor), cîntăreții Carol, Wanderer, Cook, Penazzi și Giorgi. Unul dintre cele mai răsunătoare evenimente ale anului 1845 a fost deschiderea grădinii de vară Waremberg, în care concerta o orchestră dirijată de L. Wiest.

La Cluj, în 11 martie 1944, Gh. Ruzitska a dirijat *Simfonia III* de Beethoven [4].

În palatul domnesc din Iași, cu prilejul Anului nou, au concertat violonistul Roemers de la capela din Petersburg și pianistul Schumann de la curtea din Dresda. Cîntărețul Krauss are un concert vocal la Iași. La București, o seară vocală susține cîntăreața Rouzi de Benigs.

Presa elogiază arta pianistului orb din București, Hartel, care studiase la Viena. În concertele prezentate la Iași, a interpretat piese de Liszt și Talberg. Se constată caracterul intermitent al manifestărilor

---

[1] Cosma, Viorel, *Contribuții privitoare la pătrunderea creației lui Beethoven în țările române* (secolul XIX), op. cit., p. 218.

[2] La Iași, concertele se dădeau în casele : Th. Balș, Constantin Sturza, Elena Cantacuzino, Consulatul austriac, Hotel St. Petersburg.

[3] Bălan, Theodor, *Liszt*, op. cit., p. 362—363.

[4] Cosma, Viorel, *Primele audiții ale simfoniilor lui Beethoven în țara noastră*, op. cit., p. 5.



Mare Concert susținut la Iași, la 14 aprilie 1843, de pianistul Henri Ehrlich.

concertante, a căror existenţă se datora numai unor factori incidentali. Şi la Cluj, unde conservatorul avea mai multe şanse de susţinere a producţiilor, nu se putea conta pe o anumită periodicitate. În anul 1845 s-au dat doar două concerte. Un al treilea, în cadrul bisericii lutherane,



Violonistul, dirijorul şi compozitorul Ludovic Wiest.

a fost pregătit cu ocazia decesului pianistului Carol Filtsch [1]. S-a interpretat *Recviemul* de Mozart.

La Timişoara, în 1845, se pun bazele „Societăţii muzicale" care a jucat un rol important în întreţinerea vieţii muzicale a oraşului de pe malul rîului Bega. La 17 mai concertează aici H. Ehrilch.

[1] Moartea sa a fost anunţată în „Gazeta de Transilvania", Braşov, VIII, 1845, p. 189.

La Brașov, viața de concert era ceva mai bine organizată, deși nu se poate susține că ar fi avut periodicitate. Totuși, concertele soliștilor și orchestrei erau mai frecvente. Despre turneul și repertoriul ansamblului instrumental al Baronului de Hellenbach ne putem face o imagine din trei programe susținute la Brașov, la un interval de cîteva zile. În ziua de 5 ianuarie s-a cîntat *Uvertura la opera „Nunta lui Figaro“* de Mozart, *Divertisment pentru fagot* de Jacobi, *Fantezie pentru vioară* de Vieuxtemps, *Cvartet pentru 4 corni* de Yelen, pe tema imnului rusesc, *Variațiuni pentru flaut* de Briccialdi, *Fantezie pentru violoncel* de Kummer și *Uvertura la opera „Wilhelm Tell“* de Rossini. Al doilea concert, din 6 ianuarie, a cuprins : *Uvertura la opera „Dama albă“* de Boieldieu, *Variațiuni pentru oboi* de Griebel, *Concertul nr. 1 pentru vioară* de Bériot, *Septet* de Beethoven, Arie aranjată de Bériot, *Variațiuni pentru violoncel* de Merk și *Uvertura la opera „Timantes“* de Lindpointner. În al treilea concert, de la 8 ianuarie, programul relua unele piese deja cîntate. În plus, *Uvertura la „Muta din Portici“* de Auber, *Variațiuni și Rondo pentru corn cromatic* de Grimm, *Fantezie pentru vioară pe motive din opera „Otello“* de Rossini, *Nonet* de Spohr.

Amicii muzicii și Capela orășenească din Brașov au o „seară muzicală“ la 16 martie 1845. S-au executat : *Uvertura la opera „Vampirul“* de Lindpointner, *Divertisment pentru oboi* de Kalliwoda, un lied pentru sopran cu acompaniament de pian, *Sextet* de Meyseder, *Uvertura la opera „Nunta lui Figaro“* de Mozart, *Fantezie pentru pian* și un cor cu acompaniament de orchestră de Heinrich Mauss.

CAROL FILTSCH — STRĂLUCIT INTERPRET

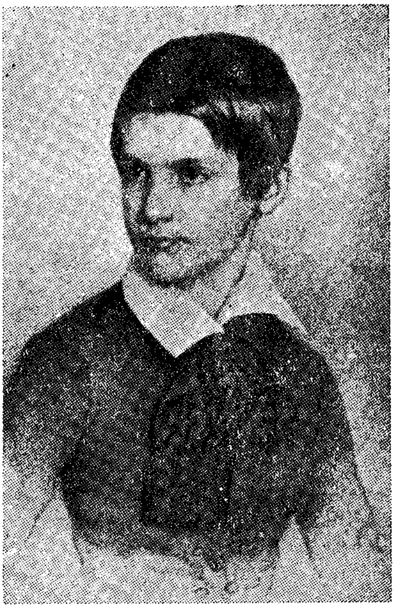
În peisajul muzical al acestei perioade s-a afirmat și arta interpretativă autohtonă prin artiștii Carol Miculi, Alexandru Flechtenmacher, Ludovic Wiest, Eufrosina Popescu, Cornelia Höllosy și alții. În galeria acestora, un loc aparte îl ocupă copilul minune Carol Filtsch, răpus de tuberculoză la vîrsta de cincisprezece ani. Destinul său apare și mai tragic urmărind strălucita carieră internațională care i se deschisese, carieră care i-a făcut pe mulți să creadă că Filtsch ar fi putut deveni un al doilea Liszt al artei pianistice europene.

Carol Filtsch n-a născut la Sebeș-Alba la 28 mai 1830, dintr-o familie de iubitori ai muzicii. De la vîrsta de 3 ani studiază pianul sub îndrumarea tatălui său [1]. La patru ani susține un recital în fața publicului clujean. După un an, o comisie alcătuită din profesori ai Conservatorului din Cluj constată că băiețelul din Sebeș are auz absolut, că stăpînea bine tehnica pianistică. De asemenea, că știa să improvizeze

---

[1] Cea mai prețioasă sursă bibliografică de care ne-am servit în elaborarea portretului copilului minune o datorăm lui Ștefan Lakatos : *Filtsch Karoly. A Chopin-Tanitony* (Filtsch Carol — elevul lui Chopin). În : „Zenetörteneti irások“, op. cit., p. 56—66.

pe melodii populare şi să transpună. La şapte ani ia lecţii la Viena cu August Mittag şi Simon Sechter, apoi cu Fr. Wieck. Acolo se afla şi fratele său mai mare, Iosif, care studia pianul şi compoziţia. Frecventează cu asiduitate spectacolele de operă. Cîntă des în public, inclusiv în faţa împăratului. Concertul care-i aduce notorietatea în capitala Austriei a avut loc la 7 februarie 1841. În program : *Concertul nr. 3 în do minor* de Beethoven (cu cadenţă compusă de solist), *Fantezie* de H. Herz şi *Studii* de Moscheles.



Carol Filtsch.

Fraţii Filtsch susţin concerte la Budapesta (unul împreună cu violonistul Camillo Sioni) şi la Cluj. În semn de preţuire, conducerea conservatorului clujean i-a ales membrii de onoare. Concertează la Sibiu, Braşov şi Sebeş.

Filtsch obişnuia să vină în ajutorul săracilor şi localităţilor lovite de calamităţi. Astfel, la 12 septembrie 1841, susţine la Braşov un concert în folosul comunei Vulcan, distrusă de un incendiu. Programul : *Fantezie* de Talberg, o altă fantezie de Talberg pe motive de Beethoven şi *Variaţiuni* de Herz [1].

Din toamna anului 1841, prin intermediul lui George Sand, Carol Filtsch devine elev al lui Chopin care, cucerit de aptitudinile elevului său, îi prevede o carieră strălucită. Se bucură şi de admiraţia lui Liszt şi Talberg. Concertează intens, avînd uneori şi două-trei recitaluri într-o

---

[1] Colecţia de afişe a bibliotecii Bisericii Negre, Braşov.

zi. Compune diferite miniaturi în genul celor scrise de Chopin. Dintre acestea, s-au tipărit : *Romanță, Barcarolă* și *Mazurcă*. Rămîne la Paris un îndrăgostit al operei italiene. Frecventează și concertele simfonice, fiind un admirator al creației școlii vieneze : Haydn, Mozart, Beethoven.

Din 1843 începe calvarul. Se îmbolnăvește. Refăcut, se îndreaptă spre Londra, unde studiază cu celebrul Moscheles. Și aici recitalurile se țin lanț. Interpreta compoziții moderne de Liszt și Chopin. A fost unul dintre primii pianiști care au propagat muzica lui Chopin în Marea Britanie. Întreprinde turnee în Germania și Austria. Boala îl macină. Revine la Sebeș, după care se îndreaptă spre Italia, pentru tratament. Prea tîrziu. Moare la 11 mai 1845. „Gazeta Transilvaniei", anunțîndu-i moartea, îl numește : „tînărul virtuoz în piano-forte" [1]. De notat că încă în 1841 ziarul românesc din Brașov saluta cu bucurie afirmarea fenomenului muzical interpretativ autohton prin „mititelul Filtsch și A. Flechtenmacher" [2].

Arta pianistică a lui Filtsch s-a remarcat prin muzicalitate, culoare și tehnică de virtuozitate. Faptul că la o fragedă vîrstă dobîndise o asemenea celebritate în principalele centre muzicale europene, precum și intrarea sa în constelația marilor pianiști ai epocii, ne îndreptățesc să credem că, prin moartea sa, muzica transilvăneană a pierdut prematur un muzician ilustru.

Revenind la urmărirea vieții muzicale, vom arăta că în anul 1846 se reliefează, la Iași, concertul Emiliei Calvi (23 ianuarie). Artiștii lirici italieni ofereau concerte la care și-a dat concursul și violonistul Alexandru Flechtenmacher.

În seara zilei de 25 februarie s-a dat un spectacol în beneficiul capelmaistrului A. Flechtenmacher. Am folosit cuvîntul spectacol deoarece se cuplau piese într-un act ca *Provincialul Vadră la Teatrul Național*, cu o parte muzicală alcătuită din numere, precum : „Of, of, ce supărare de a avea o fată mare", cîntat de D-ra Dimitriu, Arie din *Secăturile de necazuri*, intepretată de D-na Macé, Arie națională cîntată de D-ra Gabriela, Hora națională din Răzeși, în interpretarea D-rei Dimitriu și Concert (?) executat la violină de A. Flechtenmacher [3]. În luna mai, Flechtenmacher a susținut un alt concert vocal-instrumental. Dintre artiștii italieni reținem numele tenorului Massimiliano Piacentini, Concetta Consentino. A cîntat la Iași și Virginia Cook. La București se manifestă pianista Lenie Siedlecka. Cornelia Höllosi apare la 4 iunie 1845 într-un concert la Timișoara, obținînd un mare succes.

Toamna lui 1846 a fost darnică pentru iubitorii muzicii vocal-simfonice din Brașov, care au putut asculta cinci concerte [4]. La concertul din 5 octombrie, un rol activ l-a avut L. Wiest. În program, a figurat și un potpuriu pe melodii naționale românești pentru orchestră, aranjate

---

[1] *Transilvania*. „Gazeta Transilvaniei", VIII (1845), p. 189.

[2] *Ceva muzical*. „Gazeta *Transilvaniei*", IV, 1841, nr. 22, 2 iulie 1841, p. 88.

[3] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I*, op cit., p. 319.

[4] Concertele au avut loc în zilele de 17 septembrie, 5 și 30 octombrie, 6 noiembrie și 23 decembrie. Solistă apare pianista Sofia Bohrer.

de L. Wiest. Remarcăm și înscrierea *Uverturii la opera „Oberon"* de Weber. Au mai figurat : *Variațiuni pe o temă austriacă, Uvertura la opera „Muta din Portici"* de Auber, *Fantezie pe o temă maghiară* și *Carnavalul* de Ernst. Din programul concertului din 6 noiembrie se detașează piesa *Réminiscences* și fantezia pe teme din opera *Norma* de Bellini-Liszt, ca și abordarea liedului *Regele Ielelor* de Schubert.

TURNEUL LUI FRANZ LISZT

Evenimentul proeminent al anului se pare că l-a constituit turneul pianistului Franz Liszt (1811—1886), din noiembrie—decembrie 1846—ianuarie 1847 [1], la Timișoara, Arad [2], Lugoj, Sibiu, Cluj, Aiud, București și Iași. Faima europeană a marelui virtuoz a atras un numeros public la concertele sale. Aceasta, cu atît mai mult cu cît Liszt era cunoscut publicului nostru anterior venirii sale, între altele și datorită unor știri care apăruseră în ziarele noastre. Astfel, în „Curierul românesc" din 1842 se relata despre concerte date de Liszt în scopuri de binefacere [3].

Primul turneu în țara noastră îl efectuează în 1823, la vîrsta de 12 ani, cînd, însoțit de tatăl său, a concertat la Arad, iar ultimul, al treilea, la Cluj, în 1879 [4]. Seria recitalelor din toamna anului 1846 a inaugurat-o la Timișoara. Pretutindeni a fost primit cu alai, iar aplauzele nu mai conteneau la sfîrșitul fiecărei piese, transformîndu-se la sfîrșitul concertului în ovații nesfîrșite. Reacția publicului la concertele lui Liszt poate servi drept argument în favoarea tezei că publicul român prețuia cum se cuvine marile personalități interpretative. Pe de altă parte, înscrierea orașelor românești pe itinerariul său de concerte timp de trei luni, într-o epocă de răsunătoare succese pentru pianist, înseamnă că Liszt deținea relații pozitive referitoare la cultura muzicală a viitorilor săi audienți.

Liszt a susținut între unu și trei recitaluri în orașele vizitate [5]. La Cluj a fost invitatul școlii de muzică ; elevii au prezentat un concert

---

[1] Theodor Balan, în volumul *Liszt*, publicat de Editura muzicală, 1963, p. 349—367, dă o cuprinzătoare descriere a turneelor lui Liszt în țara noastră, indicînd zilele, programul concertelor, ca și spicuiri din cronici.

[2] Sîrbuț, Iosi, *Franz Liszt la Arad*. În : „Studii muzicologice", București, Uniunea compozitorilor români, nr. 7, 1958, p. 65 ; Lakatos, Ștefan : *Franz Liszt*. În : „Zenetörteneti irások", op. cit., p. 160—161.

[3] „Curierul românesc", an. XIII (1842), p. 106 și 170.

[4] Sîrbuț, Iosif, *Franz Liszt la Arad*, op. cit.

[5] Totuși, la Sibiu, unde a dat doar un recital în Sala Redutelor, cîntînd la două piane succesiv, cu toate că a avut același mare succes, presa de limbă germană (inclusiv cea de la Brașov) a formulat o serie de critici la adresa lui Liszt, datorită faptului că s-a lăsat antrenat de anumite interese cu caracter politic. Răspunsul lui Liszt unor organizatori sibieni, care i-ar fi solicitat un al

în cinstea sa, în care s-au executat uverturi și o simfonie de Beethoven (nu se specifică anume care), ca și o lucrare vocal-instrumentală [1]. În alte orașe i se rezervă mari onoruri ; i se oferă cununi de lauri, se organizează recepții etc. La Timișoara, în ultimul concert și-a dat concursul și violonistul M. Jaborski.

În programele recitalurilor sale au figurat piese de mare aderență la public, transcripții de arii celebre ale autorilor italieni, piese de compozitori clasici și romantici, compoziții proprii și cîntece populare. Latura briliantă, de virtuozitate, de etalare a fenomenalului său aparat tehnic prevala asupra interiorizării și profunzimii. Acesta era Liszt în epoca turneului în Țările Românești. Concert, *Uvertura la opera „Wilhelm Tell"* de Rossini, Andante din opera *Lucia de Lammermoor, Regele lelelor, Ave Maria* și *Păstrăvul* de Schubert, *Andante cu variațiuni* de Beethoven ; la Cluj cîntă, la 6 decembrie, o sonată de Beethoven, Fantezie pe motive din opera *Norma* de Bellini, Fantezie pe teme din opera *Somnambula* de Bellini, *Tarantella* de Rossini, *Variațiunile „Hexameron"* din opera *Puritanii* de Bellini (Variațiuni datorate lui S. Talberg, J. P. Pixis, H. Herz, C. Czerny, F. Chopin și Fr. Liszt), *Invitație la vals* de Weber, mazurci, valsuri, poloneze de Chopin, Variațiuni pe teme din opera *Robert diavolul* de Meyerbeer, *Fantezia* de Schumann, *Variațiuni pe motive populare maghiare, Marșul lui Rakoczi* [2].

Trebuie de asemenea incluse în programul lui Liszt *Variațiuni pe teme românești* interpretate începînd cu al doilea concert de la București. Chiar la Constantinopol a prezentat variațiuni după arii vechi românești [3].

Presa vremii a oglindit pe larg turneul lui Liszt, care se pare că a fost foarte mulțumit de reacția și atitudinea publicului față de el [4]. La București Cezar Bolliac semnează o cronică în „Curierul românesc" în care încearcă să definească esența artei pianistice a lui Liszt. „De la cel dintîi debut ar fi zis cineva că sufletul cel mare al artistului s-a vărsat în toată sala și inimile auditorilor au devenit claviruri în care revibrau sunetele instrumentului. Liszt nu bate pianul ca ceialaltă lume muzicală ; el are felul lui propriu de a cînta, o metodă cu totul

---

doilea concert pare edificator : „...un singur concert a fost suficient ca să regret venirea mea la Sibiu" (Beu, Octavian, *Franz Liszt în țara noastră.* Sibiu, Krafft și Drotleff, 1933, p. 13). Pentru noi, românii, vizita lui Liszt la Sibiu este importantă, deoarece îi oferă prilejul să cunoască muzica populară românească. Aici și-a notat o horă care a intrat ulterior în *Rapsodia română.*

[1] Lakatos, Ștefan, *Noi documente despre legăturile lui Liszt cu țara noastră.* „Muzica", București, 1961, nr. 11—12, p. 83.

[2] Weinberg, I. Dr., *Franz Liszt pe meleagurile românești.* În : *Momente și figuri din trecutul muzicii românești.* București, Ed. Muzicală, 1967, p. 80.

[3] „Albina românească", XIX, 1847, nr. 48, 19 iunie.

[4] Într-o scrisoare arăta ...„Oricît de obișnuit sînt cu succesele, mărturisesc că am trăit în Țările Românești clipe deosebit de emoționante...". Vezi Missir, N., *Turneul de concerte întreprins de Franz Liszt în 1846/1847.* În : „Studii și cercetări de istoria artei", 1961, vol. II, p. 497.

nouă. Ziceam totdeauna că muzica este pentru glas şi mai puţin pentru instrument, dar nu auzisem încă pe Liszt, nu auzisem acest pianoforte ce cuprinde toate instrumentele inventate şi neinventate încă şi note la care nu se poate nici coborî nici înălţa glasul omenesc... De a mai zice ceva despre acest colos ce[-l] admiră Europa întreagă ar fi o pierdere de timp zadarnică. Vrei să ştii cine e Liszt? Trebuie să-l asculţi..." [1]. Bolliac îi reproşează lui Liszt că, din cauza preţurilor ridicate, tinerimea română, dornică să se cultive, nu-şi putea permite să-i cumpere bilete şi să-i admire arta.

În cronica din „Vestitorul român" (21 decembrie 1846, p. 44—45) se relevă satisfacţia publicului bucureştean ascultînd improvizaţiile lui Liszt pe teme populare româneşti. „A luat de temă două cîntece româneşti şi le-a frămîntat cu variaţii atît de felurite şi de magice încît persoanele ce era de faţă, neştiind cu ce să-şi arate a lor mulţămire, murmura cu sfială un bravo, ceea ce se repeta în tot salonul".

La Iaşi, cele trei concerte au fost la fel de bine primite, dovadă cronicile lui Gheorghe Asachi. În prima cronică, arta lui Liszt este privită de la distanţă, admiraţia nu cunoaşte margini. „Un meteor din cele mai brilante ce se înfăţoşează pe orizontul artistic ţinteşte în ist moment a noastră luare aminte şi admiraţie... Producerile penelului şi ale instrumentelor trebuie a le primi chiar prin organul pentru care ele sînt urzite şi prin a cărui mijlocire ele pot înrîuri asupra sufletului, căci descrierile cele mai nimerite sînt pururea nedeplinite în această privire. Încît se cuvine a auzi o piesă muzicală, precum a vedea o zugrăvitură spre a avea despre ele o cunoştinţă deplină şi clară. Iperbolele poetice, atît de deseori întrebuinţate în descrieri, învechite prin a lor deasă aplicaţie, nu sînt alta decît o mărturisire de neajuns a cuvintelor spre a rosti impresiile sufletului. Drept aceea ne mărginim astăzi numai a adăugi către opinia Europei micul tribut al admirării noastre pentru talentele cele mai mari ale domnului Liszt... Primirea entuziastică ce s-a făcut domnului Liszt a invederat că aice, ca în alte capitale ale Europei, meritul adevărat află dreaptă preţuire..." [2].

Gheorghe Asachi devine mai riguros în cronica următorului concert, demonstrînd nu numai preţuire, ci o solidă cunoaştere a muzicii, sesizînd atribute interpretative care relevă valenţele artei pianistice a lui Liszt. Această cronică poate fi invocată ca o mostră de competenţă în materie de cultură pianistică, muzicală. „Liszt a ştiut a înfăţoşa pe un piano toată compunerea măreaţă a lui Rossini, a reuşit a îndeplini o întreagă orchestră şi a reproduce chiar caracterul particular al fiecărui instrument... În Invitarea la vals, Liszt a completat această piesă a lui Weber, apucă o idee şi apoi dezvoltează în ea toate adîncurile muzicii, astfel încît cunoscătorii află într-însul nu numai un artist mare, ci încă

---

[1] Bolliac, C., *Cronică a concertului dat de Liszt în Bucureşti*. „Curierul românesc", Bucureşti, an. XVIII, 1846, 27 decembrie, p. 373.

[2] [Asachi, Gheorghe], *Liszt în Iaşi*. „Albina românească", XIX (1847), 9 ianuarie, p. 9—10 ; Posluşnicu, M. Gr., *Istoria muzicei la români*, op. cit., p. 157.

un dibaci contrapunctist... În fantezia cea brilantă a Somnambulei n-avem altă părere de rău decît aceea că nu a sunat-o toată, dar în jumătatea din urmă, Liszt arată deplina putere ce are de a învinge greutățile tehnice, dînd formele cele mai țesute, game simple în tierză (terță — n.n.) și siksta (sextă — n.n.) și pasul cel minunat al octavelor. Mai greu este a-și închipui cineva cu cîtă lămurire a reprodus artistul cele două teme ale acestei fantezii acompaniindu-le de triluri ce sînt o perfecție deplină... Cu un cuvînt, Liszt este de admirat atît în sunare cît și în mijloacele cu care el însușește pianului sunete și efecte armonioase, care pînă acum s-au socotit neputincioase. Mai adăugăm că artistul bine s-a ajutat de instrumentul său încît toate au conlucrat a face din acel concert minutele cele mai plăcute și ferice ce se pot întîlni în viață" [1].

Cronica celui de-al treilea concert are un caracter aparte. De data aceasta entuziasmul nu vizează atît arta lui Liszt, ci talentul componistic al lui Flechtenmacher, care și-a dirijat *Uvertura națională „Moldova"*. Explicația acestei retroversiuni stă în faptul că ieșenii au organizat o festivitate cu prilejul concertului de adio al lui Liszt, orchestra teatrului a executat o creație autohtonă, uvertura deja citată de Flechtenmacher. Iată relatarea acestui memorabil eveniment, datorată tot redactorului „Albinei românești". „La a sa venire Liszt s-a primit cu o detunare de aplauze și cu o ploaie de flori și cununi. Uvertura compusă de domnul Flechtenmacher pe teme moldovene a produs efectul cel mai frumos, publicul întru cunoștința meritului ei a cerut-o a se suna încă odată. Astă manifestație a fost cu atîta mai de laudă, cu cît se făcu în ființa marelui maistru Liszt, carele de asemenea au învrednicit de laude pe junele nostru compatriot... Spre încheiere, domnul Liszt a făcut improvizații strălucite pe tema horei și uverturii moldovene și prin asta a dat o mărturisire solenelă a recunoștinței sale pentru primirea cea însemnată care i s-a făcut de societatea publicului nostru"... [2].

Lui Franz Liszt i-a fost prezentată și cealaltă fațetă a muzicii românești, muzica populară lăutărească. Dacă prin uvertura lui Flechtenmacher, Liszt și-a putut forma o imagine asupra muzicii noi, profesioniste, prin arta lăutarilor avea posibilitate să estimeze vigoarea creației multiseculare a poporului român, cît și originalitatea sa. Liszt a ascultat atît la București, cît și la Iași mai multe tarafuri. Cu acest prilej a cunoscut pe doi dintre cei mai mari rapsozi populari împreună cu tarafurile lor : Barbu Lăutarul de la Iași și Nicolae Picu de la Cernăuți. A ascultat și tarafuri maghiare : al lui Károly Bela din Debrețin, care se afla la Cluj, și al lui Laci Počsy din Sighet. Cu prilejul audierii acestor muzicieni, Liszt a reținut motive, și-a notat melodii, și-a format o

---

[1] [Asachi, Gheorghe], *Liszt. Concertul al doilea*. „Albina românească", 1847, 12 ianuarie, p. 13—16 ; Weinberg, I. Dr., *op. cit.*, p. 88.

[2] [Asachi, Gh.], *Concertul al treilea și de pe urmă a lui Fr. Liszt*. „Albina românească", An. XIX, 1847, nr. 5, 16 ianuarie, p. 17—18.

părere asupra muzicii populare româneşti [1]. Consecinţa practică a fost pentru Franz Liszt *Rapsodia română* [2], a unor teme populare româneşti notate într-un carnet de schiţe (Liszt vorbeşte chiar despre o „culegere interesantă"), precum şi a unor reflecţii asupra muzicii româneşti con-

---

[1] Asupra întîlnirilor lui Liszt cu Barbu Lăutarul şi Nicolae Picu există o serie de relatări care nu coincid. Îndeosebi planează nesiguranţa asupra momentului întîlnirii. Pe Barbu l-ar fi auzit la Iaşi şi apoi la conacul lui V. Alecsandri de la Mirceşti, sau al Didiţei Mavrocordat din Iaşi, casele Căzlariu sau casele lui Alecu Balş, iar pe Nicolae Picu în casele lui D. Hurmuzachi de la Cernăuţi, acelaşi care i-a mijlocit lui Carol Miculi contactul cu lăutarii bucovineni şi moldoveni. Întîlnirea aceasta ar fi avut loc în mai 1847, la reîntoarcerea lui Liszt din turneul întreprins în Rusia. Întîlnirea Liszt-Barbu a fost relatată romanţat în săptămînalul francez *La Vie Parisienne*, nr. 48, din 28 noiembrie 1874. În această problemă vezi : Posluşnicu, M. Gr., *Istoria muzicii la români*, p. 611—615 ; Beu, Octavian, *Franz Liszt în ţara noastră*, Sibiu, Ed. Krafft şi Drotleff (1933), p. 33 ; Bobulescu, C., *Lăutarii noştri*, op. cit., p. 183 ; Ciobanu, Gheorghe, *Barbu Lăutarul*, op. cit., p. 99—130 ; Cosma, Viorel, *Figuri de lăutari*, op. cti., p. 36—42 şi 56—58 ; Weinberg, I. Dr., *Franz Liszt...*, op. cit., p. 90—95. Iată cum prezintă Franz Liszt muzica noastră populară în *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859, p. 196—197. Vom reţine doar referirile stricte la muzică. Recurgem la traducerea lui Weinberg, I. Dr., *op. cit.*, p. 96.

„La Bucureşti şi la Iaşi am ascultat mai multe tarafuri alcătuite din artişti virtuozi nomazi asemănători celor din Ungaria. Am găsit la ei un filon de reală vocaţie muzicală. Au melodii foarte reuşite, am alcătuit o culegere interesantă, de-a lungul multor seri petrecute în compania lor. Melodiile se deosebesc simţitor, atît prin caracterul general, cît şi prin nuanţe, de cele ale ţiganilor maghiari ; melodiile acestea sînt mai vioaie, mai stimulatoare. La lăutarii moldo-valahi, se practică acompaniamentul continuu al unui bas cu pedală, mărginit invariabil la tonică, reţinînd armonia într-o constantă subjugare, ea este ca legată de glie...

După ce face referinţe asupra influenţei felului de viaţă oriental asupra lăutarilor români, Franz Liszt descrie instrumentele : „Fluierul joacă un rol principal, se întrebuinţează şi un instrument cu numeroase tuburi, asemănător celui din antichitate şi atribuit invenţiei zeului Pan. Sunetele dulci ale acestui instrument transmit orchestrei o adevărată stare de tensiune... Un soi de mandolină (cobza — n.n.) face la fel parte integrantă din orchestră, înlocuind ţambalul."

Ideile lui Liszt privitoare la muzica lăutarlior au declanşat peste hotare numeroase discuţii. În mod cert, atunci cînd se referă la lăutarii noştri, el greşeşte calificîndu-i „artişti nomazi". Ar fi de prisos să demonstrăm că, bunăoară, Barbu Lăutarul şi Nicolae Picu nu erau nomazi, ci muzicanţi stabili care s-au bucurat de cinstire şi preţuire. Liszt a separat în mod impropriu arta lăutarilor de arta poporului. În acest cel s-a creat o artificială muzică eminamente lăutărească, în accepţiunea sa ţigănească. În fond nu toţi lăutarii orăşeni şi săteni erau ţigani. Aici se află izvorul unei alte confuzii a lui Liszt.

[2] Béla Bartók, într-o scrisoare din 5 noiembrie 1930, i-a sesizat lui Octavian Beu existenţa *Rapsodiei române*. Iată ce-i scrie B. Bartók lui O. Beu : „...Nu ştiu

semnate în cartea sa *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Mai mult, unele teme româneşti vor fi valorificate în alte compoziţii ale sale, fără să se specifice. Astfel, o horă moldovenească din carnetul de schiţe apare în *Rapsodia ungară nr. 9*, iar în *Rapsodia ungară nr. 2* se găseşte un cîntec de pahar notat la Iaşi [1]. Intonaţii specifice cîntecelor româneşti se pot găsi şi în poemul simfonic *Tasso*. Importanţa prezenţei muzicii populare româneşti în preocupările lui Liszt este extrem de îmbucurătoare, constituind o dovadă ce atestă, o dată în plus, recunoaşterea valorii artistice a creaţiei populare. Poate cunoscîndu-i această slăbiciune, Anton Rubinstein, cînd s-a dus să-l viziteze întîia oară pe Liszt la castelul de la Alterburg (iunie 1854), i-a cîntat improvizaţii pe cîntece moldoveneşti [2].

În concluzie, se poate susţine că turneul lui Liszt în Ţările Româneşti a constituit un eveniment de seamă pentru viaţa noastră muzicală. Pe de altă parte, muzica românească a primit din partea lui Liszt recunoaşterea atributelor ei artistice. Avem în vedere melodii populare, interpretarea tarafurilor ca şi ţinuta compoziţiei lui Flechtenmacher. În cîştig a fost şi Liszt, deoarece prin contactul cu muzica românesacă şi-a îmbogăţit orizontul tematic, fapt demonstrat de unele din partiturile sale.

Reluînd firul vieţii concertistice, consemnăm la Bucureşti, concertul vocal-instrumental dat de flautistul Michael Folz şi cîntăreaţa Brown (21 decembrie), precum şi recitalul pianistei Seymour Shiff. Se pare că cel mai însemnat eveniment din capitala Ţării Româneşti l-a reprezentat execuţia, în luna martie, a lucrării *Stabat Mater* de Rossini, de către ansamblul trupei italiene, cu care a colaborat şi I. A. Wachmann [3]. După o lună, la 2 aprilie, aceeaşi compoziţie s-a executat la Cluj, cu muzicienii locali conduşi de Gh. Ruzitska. Programarea acestei lucrări nu a găsit în iubitorii muzicii clujeni un larg ecou [4].

La Iaşi, concertele pianiştilor Raul Schuster, Sofia Bohrer (care a dat concerte în saloanele lui I. Ghica, Iacovachi Paladi şi în sala Teatrului Naţional). O seară muzicală au susţinut-o la 25 octombrie Celia Pastori-Tomasoni, Gaetano Lugli şi Luigi Tomasoni, în saloanele vornicului I. Ghica. Această manifestare muzicală trebuie evidenţiată, deoa-

---

dacă dumneavoastră aveţi cunoştinţă că Liszt are încă o operă, o rapsodie inedită, nepublicată, scrisă pe teme româneşti. Ea se găseşte la Muzeul „Liszt" din Weimar, într-un volum colectiv în care se află şi cele dintîi versiuni ale celor 15 rapsodii maghiare. Liszt a întrebuinţat în rapsodia inedită teme pe care le-a auzit în Satu Mare şi în Moldova...". Vezi : Missir, N., studiul citat, p. 501. Partitura originală a *Rapsodiei române*, O. Beu a găsti-o în arhivele „Societăţii prietenilor muzicii din Viena". Vezi şi Weinberg, I. Dr., *op. cit.*, p. 98.

[1] Balan, Theodor, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 353.

[2] Cosma, Octavian Lazăr, *Date noi despre legăturile muzicale româno-ruse*. În : „Studii muzicologice", Bucureşti, Uniunea compozitorilor români, 1956, nr. 1, p. 36 ; Hoffmann von Fallersenben, *Mein Leben, vol. VI*, Hanover, 1869, p. 9.

[3] Cronică despre concertul *Stabat Mater* de Rossini la Bucureşti. În : „Bukarester Deutsche Zeitung", III, nr. 22, 17 martie 1847.

[4] Lakatos, Ştefan, *Orchestrele simfonice din Cluj...*, op. cit., p. 37.

rece în programul său, alături de piese celebre a figurat muzica tînărului compozitor italian Giuseppe Verdi : cavatina din opera *Ernani,* arie din *Nabucco* și duet din *Lombarzi.*

Flautistul Michael Folz a avut mai multe concerte. Într-un spectacol de beneficiu, la Iași (în martie 1847), pianista Victoria Luzzato a interpretat Variațiune din *Norma,* Rugăciunea Normei și Carnavalul de Veneția, variație după Paganini [1].

La concertul din 19 martie 1847 de la Brașov își dau concursul frații Becker — cîntărețul Alexandru, elev al lui Rubini, și pianistul Nicolae, elev al lui Talberg. În program : *Uvertura la Norma* de Bellini, Fantezie pentru pian pe motive din opera *Moise* de Rossini, Cavatina din opera *Das Turnier* de Westmoreland, *Nocturnă* de Döhler, *Romanță* de Schubert, *Uvertura la opera Dama albă* de Boieldieu, *Adelaida* de Beethoven, *Studii* de Döhler și Vals de Litolf și Cavatina din Opera *Ana Bolena* de Donizetti. Amicii muzicii și capela orășenească au avut o seară muzicală la 21 mai 1847. În program, *Uvertura la „Flatutul fermecat“* de Mozart, arie din *Elixirul dragostei* de Donizetti, duet pentru soprană și bas de Otto Nicolai, Reminiscențe din *Norma* de Artôt și alte cîteva piese.

Societatea muzicală din Sibiu a avut la 19 octombrie 1847 o „Petrecere muzicală — declamatorico-umoristică“ în programul căreia au figurat următoarele piese muzicale : *Uvertura la „Wilhelm Tell“* de Rossini, arie din *Marino Falieri* de Donizetti, cîntată de o amatoare, cavatina din *Belizarie* de Donizetti, arie din *Robert diavolul* de Meyerbeer și *Uvertura la „Muta din Portici“* de Auber.

La Cluj, cercul prietenii muzicii se afirmă prin organizarea unor concerte, la care era antrenată și fanfara militară. Un asemenea concert a avut loc la 23 iunie 1847, din programul căruia spicuim : o uvertură, B. Marlique — *Fantezie și variațiuni pe o temă maghiară,* Donizetti — Romanță din *Elexirul dragostei,* Erkel — *Cîntece populare pentru soprană și orchestră,* Doppler — *Fantezie pe un cîntec popular polonez,* Donizetti — *duet* [2].

Și la Timișoara concertează pianista Sofia Bohrer în recitalul căreia au figurat piese de Liszt, Bériot, Beethoven, Schubert și o compoziție proprie. De asemenea, a vizitat orașul și Seymour Shiff. Cîntăreața Concetta Consentino a avut un concert la care și-au dat concursul muzicienii timișoreni Limmer, Jaborsky și Nigg Paula [3]. S-au executat în concerte, în cadrul domului, lucrări vocal-instrumentale monumentale : *Recviemul* de Mozart și *Missa Solemnis* de Beethoven, la 24 decembrie [4]. Un rol marcant în execuția acestor dificile pagini muzicale l-au avut

---

[1] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. II,* p. 23.

[2] Lakatoș, Ștefan, *Amatorismul muzical la Cluj în a doua parte a secolului XIX.* Cluj, 1962/1963. Exemplar dactilografiat, p. 30.

[3] Braun, Dezsö, *Bánsági Rapsódia,* op. cit., p. 44—45.

[4] Cosma, V., *Contribuții privitoare la pătrunderea creației lui Beethoven în țara noastră* (sec. XIX), op. cit., p. 220.

orchestra și corul domului, care desfășurau de mult timp o bogată activitate.

Orchestra vieneză dirijată de Johann Strauss a întreprins un lung turneu în orașele Timișoara, Sibiu, Brașov, București, Iași. În program : *Uvertura la opera Wilhelm Tell* de Rossini, *Polca lui Bacchus*, melodie de dans cu strigături (comparată de autorul unei cronici din „Gazeta Transilvaniei“ [1], cu strigăturile de la jocurile românilor) și Pompa di fiesta (?). Orchestra lui Strauss, compusă din 30 de instrumentiști, a participat și la unele baluri. De remarcat că unele valsuri și contradansuri aveau la bază teme românești. „Albina Românească“ [2] își anunța cititorii că vor asculta în interpretarea acestei formații o „hora-valțu“.

Într-un concert vocal-instrumental susținut la București de către I. Leeb (corn), Pollak (pian), Griffini, Tizzoni și Montresor (voce) au apărut și tinerii interpreți români, frații Nițescu (pian și vioară). L. Wiest apare înt-un concert vocal-instrumental împreună cu Cuzzani, Marini, Holtz și pianistul Galea. În beneficiul lui L. Wiest s-a dat un concert-spectacol. Flautistul Folz și L. Wiest au susținut mai multe concerte în abonament. Un alt concert a aparținut pianistei Luise Lehmann, cu concursul lui L. Wiest și al cîntăreților Tizzoni și Tozzoli.

Din anul 1848 deținem puține date privitoare la viața de concert. Un eveniment deosebit a avut loc în ianuarie, cînd, în cadrul unei serate dată de teatrul italian în beneficiul tenorului Montresor, s-a interpretat sub formă de concert fragmentul de operă *Mihai Eroul înaintea bătăliei de la Călugăreni* de I. A. Wachamnn. Am calificat această primă audiție ca un eveniment deosebit, din mai multe motive. Era o creație originală, inspirată din trecutul istoric, care evoca figura lui Mihai Viteazul. Era un fragment de operă autohtonă cu un pronunțat caracter patriotic și militant. Eroismul scenei avea rezonanțe în ideile revoluționare existente în mediul societății noastre de atunci. Un alt argument : o trupă de operă italiană interpreta creația unui compozitor român. Era un act de cutezanță și de respect pentru publicul care-i găzduia și-i răsplătea cu aplauze.

La Cluj, în anii 1847—1848 cercul casnic muzical începe să prezinte concerte publice în fiecare duminică a lunii. Dar nivelul repertoriului este mediu, neridicîndu-se deasupra potpuriului.

Pianistul „improvizator“ englez Seymour Shiff a concertat la Iași în mai multe saloane. Este firesc ca manifestările muzicale ale anului revoluționar 1848 să nu fie numeroase. Anul 1849 debutează cu un „concert spiritual“ (titlul ne conduce spre concertele pariziene) prezentat de către trupa italiană a impresarului Papanicola. Programul anunțat în ziarul „Journal de Bucharest“ [3] îndemna publicul să participe în felul următor : „În afară de oportunitatea, în această epocă, a unui concert de asemenea gen, amatorii de muzică bună nu vor scăpa, considerăm noi, ocazia atît de rară la București, de a asculta asemenea capodopere. În-

[1] 1847, p. 386.

[2] 1848, p. 38.

[3] 1849, 4/16 aprilie, nr. 6, p. 23.

tr-adevăr, programul era neobişnuit : „*Stabat Mater*" de Rossini, *Simfonia III* „Eroica" de Beethoven şi *Ave Maria* de Penazzi, compozitor şi regizor al Teatrului italian din Bucureşti. Aşadar, evenimentul oferea o premieră, *Simfonia III*. Din păcate nu putem susţine cu tărie că programul anunţat s-a şi executat întocmai. Singura cronică, extrem de amplă şi bogată în idei, apărută în acelaşi ziar, la 8/20 aprilie [1], semnată „B", probabil Cezar Bolliac, nu menţionează deloc simfonia beethoveniană, în schimb cuprinde referiri generoase asupra celorlalte două lucrări [2]. Analiza oratoriului este detaliată, subliindu-se calităţile interpreţilor : excelentul muzician, tenorul Rossi, basul Marini, baritonul Fortuna, soprana Biava şi contralta Bron. Într-o cronică de asemenea proporţii nu putea să nu se releve, măcar cu titlu informativ, executarea simfoniei.

Argumentul care susţine semnul întrebării asupra execuţiei *Simfoniei Eroica* în aprilie 1849 la Bucureşti rezultă tot din respectiva cronică : ansamblul a dispus doar de două repetiţii pentru concertul spiritual. În asemenea condiţii, devine plauzibilă renunţarea la interpretarea simfoniei, care punea în faţa orchestranţilor, ce se vedeau alăturaţi într-o asemenea formaţie poate pentru prima oră, probleme insurmontabile. Dacă a fost sau nu prezentată *Eroica* beethoveniană publicului bucureştean, nu putem susţine cu siguranţă. Certă este tentativa includerii ei în program.

În altă ordine de idei, cronicarul face subtile reflecţii asupra publicului românesc. „Nu ştiu dacă publicul nostru, care a ascultat acest concert, public educat exclusiv la şcoala melodiilor facile ale operelor italiene, a putut prinde schimbările aflate în lucrarea audiată (este vorba de *Stabat Mater* — n.n.). Totuşi, faptul că ascultătorii au păstrat o atenţie încordată, că aplauzele au subliniat pasajele cele mai caracteristice, dovedeşte un lucru îmbucurător : publicul bucureştean este capabil să înţeleagă frumuseţea gravă a acestei muzici puţin obişnuite" [3].

Alte manifestări la Bucureşti. Cîntăreţul german Rönniger susţine un „matineu muzical" în casa d-nei Ghica. Alături de el reapare pianista Olga Ghica, (care a executat *Capriciu* de Chopin şi *Fantezie* de Liszt) împreună cu soliştii teatrului, artiştii Biava, Bron, Marini.

La 21 martie şi 17 aprilie a avut loc un concert de amatori dat în folosul refugiaţilor transilvăneni [4]. S-a executat, între altele, o „uvertură originală în formă de potpuri din arii uşoare şi cunoscute".

---

[1] „Journal de Bucharest", 8/20 aprilie 1849, nr. 9. p. 33—34.

[2] Posluşnicu, M. Gr., în *op. cit.*, p. 137, afirmă că s-a cîntat simfonia.

[3] *Foileton. Concert spiritual*, „Journal de Bucharest", nr. 9, 8/20 aprilie 1849, p. 33. Cronica este tradusă şi publicată de Dr. I. Weinberg, în *op. cit.*, p. 122—124. Viorel Cosma, în *Un veac de la primul concert simfonic al unei orchestre permanente româneşti* („Muzica", Bucureşti, nr. 6, 1966, p. 35—36) nu precizează dacă s-a executat sau nu simfonia lui Beethoven, dar nici nu o pune sub semnul îndoielii. În schimb, în volumul „Filarmonica George Enescu", p. 11, susţine că ea a fost cîntată.

[4] „Journal de Bucharest", 1849, p. 21—22 şi 48.

Au mai concertat pianista Lehman, flautistul Folz, cu concursul lui Bron, Marini și Wiest. În concertul cîntăreței Tizzoni participă și I. A. Wachmann.

Extrem de activi au fost L. Wiest și Folz, care apar frecvent pe podiumurile de concert. Alături de primul a cîntat primadona Cuzzani și apoi Mauss și Marini. L. Wiest, cu orchestra sa, putea fi ascultat și în 1849 în grădina Warenberg, în cadrul așa-numitelor „Concerte populare".

La Iași concertează solistele operei italiene din Odessa, Boccabalati și Francolucci. Cele mai strălucitoare seri muzicale de la Iași și Cernăuți au fost susținute de violoncelistul Kossovski, care a cîntat fantezii de Schubert, arii din opere italiene transpuse pentru instrumentul său și piesa *Romanesca*. Alături de violoncelist a concertat Carol (Scarlat) Miculi, care interpreta piese de profesorul său, Chopin. Kossovski a concertat și la București. La Galați, în 1849, a concertat violonistul Alexandru Kremser, acompaniat la pian de G. Pollak. Este interesant că a colaborat la acest concert o orchestră alcătuită din amatori gălățeni [1].

În 1850, la București susțin o serie de concerte cîntăreții Cuzzani și Marini. L. Wiest și acești cîntăreți participă și în concertele flautistului M. Folz. Tenorul Ricciardi, aflîndu-se în trecere prin București, oferă un concert la care apare și L. Wiest. Așadar, se evidențiază că Ludovic Wiest era interpretul cel mai solicitat al capitalei Țării Românești. Cuzzani, Marini și Folz au susținut concerte și la Iași. La flaut, Folz a executat și cîntece populare românești [2]. În saloanele ieșene au mai apărut : cîntăreața Iulia Goldberg, Carolina Colinsca. Carol Miculi concentrează la Cernăuți, în 1851. Într-un program susținut în prezența împăratului Austriei a interpretat „cîteva cîntece moldovene" [3].

În Timișoara răsună *Concertul pentru pian și orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy executat de Paula Nigg. Filip Edelsberg prezintă *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră* de Beethoven. Mai concertează cîntăreața Ludmila Hinfner, Carolina Senițer (harpistă). La concertele acestea și-a dat concursul, ca și cu alte ocazii, fanfara militară a orașului. Sub bagheta lui F. Limmer corul și orchestra domului au interpretat *Stabat Mater* de Pergolesi [4].

Cercul prietenilor muzicii din Cluj continuă să organizeze concerte publice. Programele erau eterogene. Predominau concertele în care se cîntau arii din opere. Astfel, în concertul din 11 februarie 1849 figurau în program : *Uvertura la opera „Wilhelm Tell"* de Rossini, arii de

---

1 „Dunărea", III (1849), p. 145.

2 „Gazeta de Moldavia", an XXII, 1850, p. 159—161.

3 *Știri despre muzicantul bucovinean Miculi*. În : „Gazeta de Moldavia", XXIII, 1851, p. 328.

4 Braun, D., *op. cit.*, p. 48—49.

Donizetti și sextetul din opera *Ernani* de Verdi. Pianistul orb Hartl din București susține un concert la Brașov [1].

La Iași concertează violonistul polonez Eduard Frankenstein, apoi cîntăreața Kastelot-Kaindz. Un alt violonist polonez vizitează capitala Moldovei, Apolinar de Konski, elev al lui Paganini. A întreprins un turneu și violonistul austriac Anton Arnstein.

La București sînt de consemnat concertul cîntăreței Kastellot-Kaintz, la 15 mai 1851. L. Wiest își reia concertele în grădina Warenberg. Se anunța că în program vor fi noi compoziții, „potpuriuri țărănești". Își dădea concursul și un taraf de lăutari. Iată deci, interes pentru muzica țărănească !

La Timișoara, pulsul vieții muzicale continuă în același ritm. Clujul nu mai dispune de orchestră, Gh. Ruzitska, animatorul de altădată, nu mai are forțele necesare spre a organiza concerte.

Anul 1852 nu pare să aducă ceva deosebit în peisajul vieții muzicale. L. Wiest are o bogată activitate. La București concertează pianista Ludmila Biehler, violoniștii A. Konski, belgianul Servais, care venea cu o mare repuatție (în sala Slătineanu), danezul Kellermann (și-au dat concursul Folz și pianista Wachmann). Între altele, a executat piesele *Bravo* și *Romaneska*. Kellermann a avut un succes superior celui înregistrat de Servais. La concertul dat la Iași, Kellermann a cîntat *Variații pe teme moldovene*. Un alt violonist polonez care vizitează Iașul a fost Ladislav Izycki, care a cîntat melodii poloneze. Revine la Iași violonistul Frankenstein. Piesa lui Flechtenmacher *Adio de Moldavie* a fost inclusă în programul violonistului Charles Graff.

Deși anul 1852 pare să fi aparținut violoniștilor, n-au lipsit nici pianiștii. Cunoaștem că a concertat la București cu deplin succes marele Talberg, rivalul lui Liszt [2].

Nu s-a renunțat la obiceiul executării unei piese orchestrale în cadrul spectacolelor teatrale. În acest sens, este edificator faptul că la inaugurarea Teatrului cel Mare din București (31 decembrie 1852), orchestra a executat uvertura *Claca țărănească* de I. A. Wachmann.

La Brașov, de asemenea se interpretau uverturi și arii în pauza spectacolului. Astfel, la 2 ianuarie 1812, concertul care a avut loc cu ocazia reprezentării piesei *Logodna principelui* dată de trupa Carol Folnes și Franz Kamauf, a cuprins uverturile *Gutenberg* de Fuchs și *Fiica regimentului* de Donizetti și liedul *Das Ständchen* de Schubert. Concertul din 16 ianuarie dat tot ca introducere la un spectacol teatral a fost susținut de fanfara regimentului din localitate, dirijată de J. Mislivecec [3]. Chiar și la buna reușită a concertului primadonei Operei din Paris, Cuzzani, și-a dat concursul fanfara locală. În program, *Uvertura la opera*

---

[1] „Kronstädter Zeitung", nr. 65, 14 august 1851, p. 28 ; apud Zinveliu Gema, *op. cit.* p. 15.

[2] Deoarece lipsesc o serie de numere din colecția ziarului „Bükarester Deutsche Zeitung", care reflecta viața muzicală, nu se pot oferi mai multe informații asupra concertelor lui Talberg.

[3] Colecția de afișe Biserica Neagră — Brașov.

Haydée de Auber, *Concertul pentru vioară* de Bériot, solist J. Mislivecec, și arii din opera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Atila* și *Luisa Miller* de Verdi, *Beatrice di Tenda* de Bellini. La 16 august brașovenii au avut un alt concert dat de muzica militară și elevii gimnaziului, avîndu-l solist pe pianistul A. Hartl. În program, între altele, *Fantezie pentru pian* de Liszt, *Fantezie* de Leopold Mayer, *Concertul pentru vioară* de Kalliwoda, solist J. Mislivecec. Mai avem de știre de un concert la Brașov, la 27 decembrie, dat de orchestra orășenească, solist fiind violoncelistul Heinrich Röver.

La Blaj concertează corul elevilor, dirijat de Dionisie Pop Marțian.

Interesul față de viața concertistică sporește sensibil, fapt care explică numeroasele concerte vocal-instrumentale susținute de diferiți interpreți europeni, inclusiv cei mai importanți. Persistența acelorași forme de concerte devenise obsesivă, aducînd mereu aceleași piese, menite să aibă rezonanțe imediate în rîndul publicului. Dezvoltarea vieții culturale face să crească necesitatea găsirii unor forme mai complexe, mai durabile și mai organizate ale vieții de concert. Un indiciu în acest sens poate fi inițiativa directorului trupei lirice italiene de la Iași, Victor Delmary care, în martie 1852 are ideea înființării societății „Filarmonica italiană", sau cum îi spune T. T. Burada, „Compania aleasă filarmonică a operei italiene" [1].

Se pare că doar la atît s-a circumscris nobila inițiativă. Nu deținem nici un indiciu că Filarmonica italiană ar fi susținut vreun concert simfonic sau vocal. Dacă avem în vedere că M. Millo și-a dat demisia în decembrie 1852, datorită dificultăților de tot felul, vom avea, poate, explicația nefinalizării Filarmonicii italiene.

Brașovenii au avut posibilitatea să asculte mai multe concerte organizate de societatea prietenilor muzicii, la care a fost antrenată și fanfara regimentului de infanterie „Bianchi". La concertul din 2 ianuarie 1852 solist a fost violoncelistul vienez Heinrich Röver și pianistul Mauss. Din programul foarte divers am remarca : *La Musette* — arie de balet din secolul XVII, *Amintire din Brașov,* piesă caracteristică pentru violoncel, interpretată de H. Röver. Concertul din 18 aprilie a avut-o ca solistă pe Charlota Player, pianistă. Între altele s-a cîntat un duet din opera *Rigoletto.* Cum premiera acestei opere de Verdi avusese loc doar cu un an înainte (1851), înseamnă că la Brașov se cînta un fragment dintr-o lucrare modernă. Afișul concertului din 13 iulie indică pentru prima oară numele dirijorului : Johann Derer, solist — Horace

---

[1] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. II,* p. 85. Viorel Cosma se referă la această societate, în articolul deja citat, *Un veac de la primul concert simfonic al unei orchestre permanente românești* (p. 36), dînd afișul păstrat în colecția Bibliotecii Academiei R.S.R. : All'egregia compania *Filarmonica Italiana* per la prima volta formata per Teatro di Iassy sotto la direzione del Sr. Delmary e composta delle Signore et dei Signori Giordano, Caradoni, Santolini, Derivis, Tozzoli, Pavesi, Milesi, Gavotti, all'occasione della chiusura delle recite de la stagione d'Iverno 1852".

Poussard, laureat cu premiul întîi al Conservatorului din Paris. În program, lucrări de Suppé, Donizetti, Poussard, Verdi, Bellini, Meyerbeer. La Timişoara concertează flautistul Sedlacek, pianista Maria Dorotheia.

La 18 decembrie 1852, la Iaşi, în cadrul unui spectacol în beneficiul cîntăreţei Giuseppina Brambilla, apare în public violonistul Gheorghe T. Burada, care interpretează, acompaniat la pian, *Concertul pentru vioară nr. 1* de Bériot [1]. A fost o apariţie memorabilă, deoarece Gheorghe Burada, sfidînd mentalitatea conservatoare a boierimii ieşene, a avut curajul să se urce pe estrada de concert ca violonist ! Succesul a fost parţial. O parte din public l-a aplaudat frenetic, alta s-a abţinut, manifestîndu-şi în acest fel dezaprobarea pentru că un fiu de boier român s-a pretat la o îndeletnicire interpretativă.

Din anul 1853 deţinem puţine informaţii. La Iasi au cencertat pianistele londoneze Sofia şi Isabella Dulcken. Au interpretat o *Romanţă* de H. Ehrlich şi „tarantella" din *Simfonia IV* de Mendelssohn-Bartholdy. Violonistul vienez Minkus, celebru mai tîrziu ca autor de balete, a concertat la Iaşi, ca şi un alt violonist, F. Lipinski.

Societatea corală germană din Bucureşti (Die Deutsche Liedertafel), înfiinţată în 1852, susţine primul său concert public la începutul anului 1853 — dirijor Gastätter. La Braşov se organizează un concert în folosul „Reuniunii femeilor române" la care-şi dau concursul flautistul Adolf Terschak, I. Gyertyanfy, cîntăreţul Ströger, precum şi corul de fete al pensionului Henriettei Vanteur. La Sibiu are loc un mare concert în cinstea sărbătoririi lui Andrei Şaguna, la care participă corul capelei episcopale române şi fanfara regimentului. Dintre piesele incluse în program se remarcă : *Romana, Suvenire din Braşov, Mihai Viteazul* şi *Romanul* [2].

Un răsunător turneu întreprinde, la Timişoara, Ludovic Wiest, prezentat drept capelmaistrul capelei din Bucureşti şi „cel mai mare violonist din lume" [3]. În programul său au figurat melodii româneşti, *Carnaval* şi *La Romanesca.*

L. Wiest care obţinuse drept gratificaţie pentru bogata sa activitate un concediu de patru luni, întreprinde un turneu peste hotare, în Austria, Ungaria, Franţa şi Rusia. De mare succes s-a bucurat, la Viena, concertul din 19 iunie, în care a cîntat compoziţii originale şi un mare număr de melodii naţionale româneşti [4]. Şi-a dat concursul orchestra de la Burgtheater dirijată de fostul profesor al lui Wiest, Benesch.

Pentru 1854 o noutate. La Bucureşti, orchestra trupei italiene susţine mai multe concerte „de vară". Dirijor, L. Wiest. Orchestra era alcătuită din 40—50 de instrumentişti. Uneori, în grădina Warenberg,

---

[1] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. II*, p. 98.

[2] Un spectator. *Dare de seamă asupra sărbătoririi lui Andrei Şaguna...* „Gazeta Transilvaniei", Sibiu, XVI (1853), p. 383.

[3] Braun, D., *op. cit.*, p. 57.

[4] Un Român. *Corespondenţă despre concertul violonistului bucureştean L. Wiest dat la Viena.* „Vestitorul Român", 1853, p. 194—195, şi 199, 203.

preluată de Fialkowski, concerta fanfara militară și un taraf de lăutari. Semnalăm un concert al cîntăreței Maria Petri. Această cîntăreață concertează și la Iași împreună cu Eduard Hübsch. La 25 aprilie 1854 se dă un spectacol în beneficiul dirijorului Paul Hette. Frații Burada — Teodor și Mihail Burada — execută *Fantezie pentru pian pe motive din „Norma“*, la patru mîini ; *Fantezie pentru pian pe motive din opera Straniera* de Bellini, compusă de Talberg, cîntă Constantin Burada.

Brașovul găzduiește, la 17 aprilie 1854, un spectacol cu cîntece și dansuri susținut de Helena Uhlich și Pepita de Oliva. Într-un concert vocal din 13 iunie se cîntă, între altele, o arie din opera *Romeo și Julieta* de Gounod. Societatea Amicii muzicii și capela militară dirijată de violonistul Mislivecec au avut un concert în 28 iunie, solistă fiind cîntăreața Maria Petri. Programul în nota obișnuită : opt piese instrumentale și vocale. Mai deosebit, *Uvertura la opera „Oberon“*, de Weber. La 4 iulie a răsunat *Uvertura „Prometeu“* de Beethoven, arii din opera *Ernani* de Verdi și Martha de Flotow. La Brașov concertează și violonistul Karl Hansenblas [1].

Frații Rașeck concertează la 25 noiembrie 1855 la București.

Bucureștiul, în anul 1856 cunoaște o mai intensă activitate de concert. Reapare flautistul Folz, alături de L. Wiest. Toamna concertează pianistul Leopold Mayer și flautistul A. Terschak, care s-a bucurat de un prestigios renume .De menționat că Terschak s-a născut la Brașov (1832—1901) [2]. Mai concertează frații Rașeck, cîntăreața nordică Mathilda Belke, tenorul Anton Burger, cîntăreața italiană Guerini. M. Belke și L. Wiest s-au alăturat într-un concert al pianistului Hans Seeling.

Este interesant că presa nu mai tolerează orice alcătuire de program. Avem un semn de maturizare. Astfel, în concertul marelui pianist Leopold de Mayer, unde apărea și L. Wiest, s-a recurs și la concursul unor cîntăreți care interpretau pagini din vodevilurile franceze. Or, aceste piese erau în discordanță cu unele piese mai alese din repertoriul pianistului. Un alt fapt care trebuie consemnat îl aflăm din „Gazeta Transilvaniei“ (1857, p. 190) : pianistul Leopold de Mayer „...la fel ca Liszt, folosește muzica românească ca izvor de inspirație“. Aceasta înseamnă că în concertele sale pianistul a recurs la melodii populare pe care le prezenta sub formă de variațiuni.

La Iași a concertat flautistul Wilhelm Humpel. În concertul flautistului Terschak au apărut și cei trei frați Burada, ca și pianista Roth. Într-un spectacol de beneficiu din 17 martie 1856, iarăși apar cei trei frați Burada. „Vestitorul român“ (1856, p. 233) ne informează că în grădina Warenberg s-a dat un concert în cinstea zilei de naștere a lui Napoleon III. Cum era de așteptat, s-a produs orchestra lui L. Wiest. De asemenea, fanfara austriacă de ulani. Ceea ce contrariază este că s-a produs și muzica otomană. Să fie o reminiscență a vreunei meterhanele ? Să fie vorba de un ansamblu de la Constantinopol ? Sau era vorba de o formație improvizată ?

---

[1] „Kronstädter Zeitung“, nr. 198, 20 decembrie 1855, p. 825 ; apud Zinveliu, Gema, *op. cit.*, p. 15.

[2] Poslușnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 137.

La Cluj se fac eforturi de către o societate de amatori ai muzicii spre a reactiva viaţa de concert. Făgăraşul se mîndreşte cu un cor al învăţătorilor, care concertase în sărbătorile de iarnă. La Timişoara au loc mai multe concerte susţinute de Jaborski, Charlota şi Iosif Deckner, Francisc Mulzbauer. Îşi dădea concursul fanfara militară condusă de Alscher.

Teatrul Naţional din Bucureşti organizează un spectacol în beneficiul lui L. Wiest, la 12 iunie 1857. S-a reprezentat vodevilul *Un director la teatru,* în pauză s-a dat un concert. Pentru a avea o imagine a unor asemenea intermedii concertante vom recurge la program : *Uvertură de cîntece naţionale* de Colatovski, *Fantezie* pe *motive din „Ernani"*, compusă şi executată de Leopold de Mayer, *Suvenire* de Bellini, executată la vioară de Nicolae Voinescu, elev al lui Wiest, *La Madrilena,* dans spaniol executat de d-na Culea, *Elegie pentru vioară* executată de N. Voinescu, *Il fiore de Andalusie,* dans spaniol în interpretarea d-nei Culea, şi *Dueto concertanto,* compuse şi executate de Leopold de Mayer şi L. Wiest.

În 1857, un mare succes l-a obţinut la Iaşi L. Wiest, care a beneficiat de concursul flautistei Cleopatra Tornburg. A inclus în programul său *„Variaţii pe arii române"* şi *„Privighetoarea de la Olt"* [1]. Într-un concert, la Iaşi, a apărut pianista Eufrosina Winkler. La Cluj, fanfara militară şi orchestra profesorilor şi elevilor Conservatorului dau un concert la 19 aprilie 1857. În sala Bossel din Bucureşti concertează cîntăreaţa L. Gomes de Volovska, acompaniată de pianistul Volovski. Amelia Bido a avut la 13 aprilie un recital de vioară, în sala Teatrului celui nou. O „Academie muzicală declamatorică" a avut loc la 25 martie 1875, susţinută de fanfara, condusă de Ballanda, şi de capela orăşenească dirijată de Reich [2]. Un cor activa la Aiud sub conducerea învăţătorului Dionisie Adamovici. La Sibiu a concertat flautistul Terschak.

Se poate spune că anul muzical 1858 debutează cu concertul Eufrosinei Popescu, despre care ziarul „Românul" (1858 ; nr. 84, p. 234) scrie că este cunoscută în lumea muzicală europeană sub numele de Marcolini. Şi-au dat concursul nelipsitul L. Wiest, cîntăreţul Steler şi actorii români Costache Caragiale (cu soţia) şi Matei Millo. Eufrosina Popescu a cîntat arii de Rossini. Un alt interpret de origine română, care reapare într-un concert public, a fost tînărul violonist Voinescu, elev al lui Wiest, care a executat *Suvenire de Bellini* de Artôt. Nicolae Filimon, prezent la concert, salută cu satisfacţie apariţia acestui talent care, din păcate, nu s-a împlinit [3]. Totuşi, se evidenţiază străduinţa unor tineri români de a îmbrăţişa cariera interpretativă instrumentală. N. Voinescu, ca şi fiii vornicului Tudorache Burada au avut o apariţie meteorică, cu valoare simbolică, indicînd o traiectorie ce se cerea urmată.

---

[1] „Gazeta de Moldavia", 1857, p. 287.

[2] „Kronstädter Zeitung", nr. 83, din 22 mai 1857, p. 379—380, apud Zinveliu Gema, *op. cit.*, p. 16.

[3] Filimon, N., *Notă despre concertul dat de fiul colonelului I. Voinescu.* „Naţionalul", Bucureşti, 1858, p. 102.

Concertează la București prim-violonistul Eduard Hübsch de la Iași. A interpretat *Fantezie* de Allard. N. Filimon sesizează defecțiuni în interpretare, ceea ce-l determină să-l considere diletant, fără experiență [1]. Este interesant de observat că în cadrul acestui concert și-a dat concursul orchestra Teatrului Național, condusă de L. Wiest, care executa, de fiecare dată, aproape mecanic, *Rondo della Lombardi* de Verdi. Criticul nu iartă nimic și spune lucrurilor pe nume, conștient de necesitatea progresului muzical : „Impresa română, pe cît sîntem informați, cunoaștem că n-a crutat nimic, pentru ca să aibă un orchestru compus astfel încît să poată întreține și satisface pe spectatori. Noi vedem în orchestrul Teatrului Național mai pe toți artiștii primari de la orchestrul Teatrului italian ; nu e dar lipsă de invidie, ci de un repertoriu bun, o esecuțiune corectă și de un capelmaistru mai conștiincios. Iată ce face ca muzica să fie atît de înapoiată în țara noastră și artiștii atît de puțin prețuiți" [2].

La Cluj, cercul prietenii muzicii întreține flacăra muzicii de cameră prin diferite concerte pe care le organizează. Într-unul din acestea, în noiembrie 1858, s-a executat și un cvartet de Beethoven, pe care nu l-am putut identifica. La București, concertează interpreți străini : violistul Nicolae Dimitriev Svetskin, violoncelista Rosa Suk, citată drept modestă de către N. Filimon [3].La Iași, pianistul vienez I. M. Moesmer parafrazează cîntece moldovenești.

Evenimentul muzical simfonic cel mai semeț l-au constituit trei concerte spirituale organizate la București de L. Wiest, în sala Slătineanu. În programe figura numai muzică clasică de Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn. Iată că și compozitorii simfonici sînt programați într-un ciclu de concerte la București [4].

Într-un concert al orchestrei militare de la Cluj s-a executat și *Simfonia „Despărțirii"* de Haydn. A dirijat Iosif Hopf. La Timișoara, într-un concert susținut la 2 martie, s-a cîntat oratoriul *Anotimpurile* de Haydn sub bagheta lui Burger Antal. Într-un alt concert de la sfîrșitul lui iulie s-a cîntat și un coral de J. S. Bach. În 1858 au avut recitaluri la Timișoara : Francisc Doppler, M. Jaborski, violonista Rosa Suk, Ignațiu Lassner și Nicolae Dimitriev Svetskin. Dintre recitalurile

---

[1] Filimon, N., *Serata muzicală dată de d. E. Hübsch, primul violin din Iași.* În : „Național", București, I (1858), nr. 42, 5 mai.

[2] *Idem, ibidem.*

[3] Filimon, N., *Concert de violoncel dat de Damicela Suk.* „*Naționalul*", 1858, p. 174.

[4] *Trei concerte spirituale.* „Naționalul", București, nr. 83, 25 septembrie 1858, p. 330. Cele trei concerte s-au dat în zilele de 22 septembrie, 7 și 12 octombrie. Programul exact al fiecărui concert nu era anunțat, arătîndu-se că se va arăta în seara concertului. Din această cauză, nu se poate spune exact ce s-a cîntat. Nicolae Filimon publica în acele zile cu regularitate în „Naționalul", ziarul care a înștiințat cititorii în mai multe zile consecutive despre concerte, dar nu a găsit de cuviință să urmărească activitatea lui Wiest, mai exact, s-o consemneze, și în acest fel să încurajeze progresul muzicii simfonice în „societatea românească".

vocale se relevă cel susținut de soprana română Cornelia Höllosi. A avut loc și un recital coregrafic al dansatoarei engleze Lidia Thompson. Orchestra din Cluj, dirijată de Pongartz, întreprinde un turneu la Brașov [1].

Aflîndu-se la Craiova, în calitate de dirijor al orchestrei Teatrului Național, Alexandru Flechtenmacher are o inițiativă care, deși nu s-a



Ludovic Wiest a inițiat la București, în 1858, *Trei concerte spirituale.*

concretizat, între altele pentru că fusese numit dirijor al orchestrei Teatrului cel mare din București, are darul să evidențieze nevoia viu resimțită a închegării unei societăți permanente pentru cultivarea muzicii simfonice. Alexandru Flectenmacher, muzician militant pentru constituirea vieții muzicale moderne românești, a înaintat un prospect Municipalității Craiovei, în care propune înființarea Societății Filarmonice. „Avînd mai întîi un orchestru convenabil în oraș, atunci s-ar forma și gustul artei și lesne s-ar putea păși la fundarea unei societăți

---

[1] „Kronstädter Zeitung", nr. 87, din 23 iulie 1858, p. 570, apud Zinveliu Gema, *op. cit.*, p. 18.

filarmonice pentru susţinerea unui Conservator de muzică şi artă dramatică“ [1].

Evident, acest pasaj pune alături mai multe proiecte într-o manieră ce nu este scutită de o anume nebulozitate utopică. Cît priveşte ideea Societăţii filarmonice, aceasta se cerea în mod răspicat. Am putea să ne întrebăm dacă Eduard Wachmann, care, după un deceniu, la Bucureşti, va traduce în fapt acest postulat, cunoştea proiectul lui Flechtenmacher.

Ajunşi la capătul cronologiei vieţii muzicale pînă în 1859, se impun cîteva constatări şi completări. Deşi nu se poate pretinde ilustrarea exhaustivă a manifestărilor muzicale din principalele centre, totuşi, din ceea ce s-a înfăţişat, se poate deduce existenţa unor licăriri care reprezintă mugurii activităţii concertistice. În plus, marii virtuozi ai acelor ani au fost prezenţi în viaţa noastră de concert, ceea ce denotă integrarea oraşelor noastre în mişcarea şi circulaţia valorilor interpretative europene. Pe scara tipurilor manifestărilor de concert se situează concertul vocal-instrumental, concertul interpus între actele sau mai bine zis, în cadrul spectacolului teatral, putînd fi o uvertură de concert, nelegată de respectiva piesă. Se poate trasa chiar o evoluţie a genurilor de concert, de la forme empirice, la manifestări mai închegate, proprii domeniului sub titulaturi care trădează o anumită neclaritate sau o căutare a denumirii specifice : „academie muzicală“, „serată muzicală“, „concert-vocal-instrumental“, „concert spiritual.“

Prin cadrul în care luaseră fiinţă sau în care-şi desfăşurau activitatea, orchestrele aparţineau catedralelor sau municipiilor (Sibiu, Braşov, Oradea), formaţii de operă sau teatrale (Bucureşti, Iaşi, Cluj), ansambluri ale şcolilor de muzică sau ale societăţilor Prietenii muzicii (Cluj, Timişoara, Braşov). Adeseori forţele muzicale deserveau atît manifestările din cadrul bisericilor, cît şi pe cele din sălile publice, grădini şi case particulare. Un aport preţios l-au adus formaţiile militare care nu numai că-şi dădeau concursul la diferite manifestări, dar realmente supleau absenţa orchestrelor simfonice. Fanfarele au fost adeseori temelia pe care s-a clădit o orchestră prin completarea cu coarde.

De cele mai multe ori orchestrele constituite aveau un caracter sezonier dacă nu chiar de moment, organizarea lor fiind determinată de o anumită manifestare. Sînt însă şi excepţii. Am cita în acest sens Capela orăşenească de la Braşov, care funcţiona în 1834 şi care, din 1842 devine orchestra orăşenească, avîndu-l dirijor pe Jan Mislivecec. Orchestra Conservatorului din Cluj, prin rîvna lui Georg Ruzitska, a contribuit la înjghebarea vieţii concertistice între 1835—1848. La Timişoara, un rol activ în adunarea forţelor instrumentale într-un colectiv închegat l-au jucat Mihail Jaborski şi Francisc Limmer. Oradea dispunea de o orchestră şi un cor la mijlocul secolului trecut, avîndu-l în frunte pe Fr. Weipolter. La Iaşi, Alexandru Flechtenmacher are mari

---

[1] Cosma, Viorel. *Un veac de la primul concert simfonic al unei orchestre permanente româneşti,* op. cit., p. 36. Documentul citat se află la Arhivele Statului Craiova, fondul Primăriei din Craiova, inv. 16, dos. nr. 10 din 1858.

merite în organizarea unei orchestre de teatru care, aşa cum s-a văzut, a cîntat şi uverturi. În fine, cel mai proeminent interpret şi dirijor pare să fi fost Ludovic Wiest, care din 1838 pune bazele orchestrei militare a palatului domnesc şi apoi, din 1845, organizează un ansamblu orchestral care cînta în grădina publică. Tot el a fost dirijorul orchestrei teatrului, a iniţiat ciclul de concerte spirituale în 1858. Merite a avut şi Ioan A. Wachmann, a cărui activitate, spre deosebire de Wiest, a fost legată de mişcarea teatrală.

Se afirmă şi profesiunea de interpret, ilustrată prin acelaşi L. Wiest, ca de altfel şi prin Alexandru Flechtenmacher, fiul juristului ieşean Cristian Flechtenmacher. Apar şi tentative de afirmare ale unor fii de boieri şi de intelectuali care înţeleg să spargă zidul convenţiilor conservatoare, spre a deschide noi orizonturi artelor româneşti. În acest sens trebuie menţionaţi la loc de frunte fiii lui Tudorache T. Burada, Gheorghe, Teodor, Constantin şi Mihai, care au sfidat mentalitatea viciată conform căreia cariera de muzician este potrivită pentru lăutari, ceea ce în accepţiunea de atunci era sinonim cu noţiunea de ţigan. Rezistenţa nedisimulată a unor cercuri conservatoare i-a determinat în cele din urmă pe fiii Burada, excepţie Teodor, să renunţe la muzică. Totuşi, apariţia în public a lui Gheorghe Burada, fiu de boier neaoş, interpretînd, fie şi ca amator, un concert de factură clasică, a reprezentat un mare eveniment, deschizînd căile pe care vor merge marii interpreţi de mai tîrziu. Manifestarea în sine a concretizat-o într-o formă înaltă interesul românilor pentru structurile complexe ale artei muzicale.

Nu poate fi scăpat din vedere faptul că activitatea de concert a servit drept pîrghie în stimularea creaţiei autohtone, ca şi valorificarea folclorului. S-au executat în concerte lucrări de A. Flechtenmacher, C. Miculi, I. A. Wachmann, J. Herfner, B. Romberg, L. Wiest, M. Beer, M. Polder, H. Ehrlich, Ph. Caudella, J. Knall, G. Meyndt, G. Ruzitska şi alţii.

Scapă observaţiei noastre o bogată activitate concertistică de cameră, care nu a avut de cele mai multe ori cadrul propice unei largi audienţe. De regulă, concertele camerale se făceau într-un cerc închis, în case particulare şi în biserici, independent de serviciul divin. Dintre animatorii acestor activităţi reţinem numele organiştilor Johann Bielz, Andreas Hintz, Michael Theil, George Ruzitska, Ştefan Bathos [1].

La ce nivel se desfăşurau concertele ? Avînd în vedere caracterul caleidoscopic al manifestărilor, datorate unor reputaţi virtuozi ca şi unor amatori, susţinute în condiţii adeseori improprii, în săli improvizate, este dificilă formularea unui verdict. Nivelul varia de la un concert la altul, nedepăşind decît arareori cota medie. Vom avea o imagine asupra nivelului artei interpretative orchestrale, invocînd afirmaţia lui G. Breazul potrivit căreia, dintre orchestrele cunoscute în Bucureşti în prima parte a veacului trecut, cea mai completă pare să fi fost cea a lui Theodor Müller, fiind compusă din : două viori prime, două viori secunde,

---

[1] Informaţiile privind ultimii doi organişti le datorăm lui Lakatos Ştefan.

o violă, un violoncel, un contrabas, două flaute, două clarinete, două oboaie, două fagoturi, doi corni, trombe şi timpane [1]. Deci, şi cel mai bun ansamblu era modest ca proporţii. Singura consolare, presupusa calitate a instrumentiştilor, care nu mai poate fi depistată cu rigoare. Eduard Wachmann, organizatorul orchestrei simfonice româneşti, într-un memoriu, referindu-se la starea mişcării muzicale dinainte de 1866 [2], vorbeşte despre orchestrele italiene, arătînd că instrumentele de coarde erau puţine, iar compartimentul suflătorilor incomplet. Dacă mai avem în vedere spiritul rutinier al multor instrumentişti, se va înţelege, în linii mari, că nu se poate vorbi despre o activitate muzicală simfonică şi camerală de prestigiu. De fapt, în această epocă de început, cînd nu dispuneam de conservatoare, asemenea observaţii devin oarecum de prisos. Important este faptul că apar încercări pe linia cristalizării mişcării simfonice interpretative. Neexistînd prea multe mărturii şi probe edificatoare asupra acestei chestiuni, nu putem să încheiem fără să nu admitem că au putut avea loc în unele oraşe, mai ales din Transilvania, concerte de reală ţinută. Este firesc să apreciem obiectiv fenomenul muzical în faza incipientă dar, aşa cum formulăm rezerve, avem datoria, pe ansamblul manifestărilor concertistice, să ne manifestăm şi opinia în favoarea unora dintre ele, calificîndu-le, în principiu, teoretic, drept izbutite.

Mai susţinută apare mişcarea corală. La Bucureşti, o primă formaţie cunoscută era cea condusă de Chiosea, care l-a întîmpinat, în 1830, pe generalul Kiseleff. La Iaşi, în 1844, Alexandru Petrino înfiinţase un cor. Tot la Bucureşti activa „Horul cîntăreţilor". În 1848, Anton Pann era dirijorul corului de la biserica Kreţulescu. Formaţiile corale mai însemnate din Transilvania au fost : Societatea corală „Hermania", la Sibiu, din 1839, care oferea concerte corale şi simfonice, sub conducerea lui Anton Etter, iar apoi Frantisek Sedlacek. Tot acum iau naştere societăţi corale ale germanilor de pe teritoriul patriei noastre la Lugoj, Timişoara, Braşov, Sebeş Alba.

În această perioadă se organizează renumitele coruri româneşti, orăşeneşti şi săteşti din Banat, care au avut un rol de seamă în întreţinerea sentimentelor patriotice, în lupta pentru unirea tuturor românilor. În 1840, la Chizătău, Trifu Sepeţianu pune bazele unei formaţii corale. Din 1840 datează şi corul de la Lugoj, transformat ulterior în „Reuniunea de cîntări" care, sub conducerea lui Ion Vidu, va cunoaşte o largă reputaţie. La Oradea se înfiinţează, în 1844, Corul tinerimii române, care activa în cadrul „Societăţii de lepturǎ".

Distingem în formaţiile corale, colective de amatori care, din dragoste pentru muzică, au fost dispuse să se dedice nobilei activităţi de formare şi emancipare a gustului artistic. Deşi neprofesioniste, formaţiile corale româneşti din Banat, cărora în scurt timp li se vor alătura formaţii din Braşov, Sibiu, Iaşi, au întreprins o vastă acţiune artistică

---

[1] *Idem, ibidem*, Bauscher, Joseph. „Almanach du Théâtre de Bukarest pour le nouvel an 1834", p. 2.

[2] Biblioteca Academiei R.S.R., dosarele Wachmann, nr. 5407, p. 60.

în decursul anilor, avînd un caracter permanent. De la simple prelucrări şi cîntece patriotice, repertoriul lor a ajuns să cuprindă capodoperele muzicii universale şi româneşti, cantate, oratorii, fragmente de operă. În cadrul formaţiilor corale au activat promotorii muzicii româneşti care au reprezentat în chip strălucit creaţia corală românească. Începuturile acestei activităţi, cu profunde rezonanţe în cele mai diverse straturi ale populaţiei, datează din această perioadă, luînd amploare în fazele istorice secvente.

TRUPELE DE OPERĂ

Începuturile muzicii noastre profesioniste se confundă cu mişcarea muzicală teatrală. Forma cea mai complexă, mai populară şi ca atare mai pregnantă simţită în peisajul muzical ce se consolidează o reprezintă spectacolul liric, susţinut de formaţii ambulante străine şi autohtone. Paradoxal, genul cel mai pretenţios ca nivel de pregătire muzicală, atît pentru artişti, cît şi pentru ascultători, a suscitat interes, constituind principalul punct de atracţie muzicală în societatea vremii. Desigur, spectacolul de operă îşi are dificultăţile sale de ordin uman, material, tehnic, dar deasupra acestora oferea priveliştea, mişcarea scenică, costumaţia, decorurile în ambianţa muzicii, cu melodii emoţionante, ce se reţineau uşor. Despre text, un alt factor de succes, nu putem vorbi pentru că, fiind interpretat în limbi străine, cu mici excepţii, nu era accesibil. Spectacolul de operă era la modă în marile centre civilizate Burghezia română, dornică de afirmare şi însetată de cultură, sprijinea manifestările ce ofereau prilejul asimilării formelor practicate în viaţa culturală a popoarelor avansate. Tendinţa aceasta era amplificată de un alt element ce se născuse în aceşti ani, snobismul unor anumite familii, cărora frecventarea spectacolelor le înlesnea etalarea toaletelor, prilejul unor întîlniri de natură extra-muzicală, ţinerea la curent cu evenimentele politico-artistice. Au mai existat desigur şi alte aspecte care au concurat la instaurarea trupelor străine. Important însă este că acestea existau în oraşele româneşti şi contribuiau la dezvoltarea vieţii muzicale profesioniste.

Reprezentaţiile de operă au deschis intelectualilor, boierilor şi tîrgoveţilor orizonturi necunoscute. Ariile operelor *Cenuşăreasa* şi *Flautul fermecat* au stîrnit entuziasm şi interes pentru muzică. În decurs de cîteva decenii, trupele străine îşi formează un public propriu care va susţine, prin toate mijloacele de atunci, orice iniţiativă menită să readucă pe meleagurile noastre sonorităţile cantilenelor italiene, pasajele de bravură ale stelelor lirice.

Cunoaştem că trupele de operă sînt întîlnite în oraşele noastre din deceniul al optulea al secolului XVIII. În perioada 1823—1859 se disting două faze în istoria operelor străine. Prima, corespunde fenomenului instabil, improvizat, al organizării turneelor care se perpetuează din epoca anterioară. A doua etapă, a stabilizării, începe în 1843, cînd Bucu-

reştiul dispune de stagiuni permanente de operă italiană, continuînd şi după înfăptuirea Unirii Principatelor [1].

Venirea trupelor străine se datorează, în bună parte, poziţiei geografice a provinciilor româneşti, situate la confluenţa dintre Apus, patria acestor trupe, şi Răsărit, respectiv Rusia, unde trupele italiene dispuneau de adevărate reşedinţe. În trecere spre sau dinspre Petersburg, Moscova, Odessa, trupele italiene se opreau la Iaşi, Bucureşti, Brăila, pentru stagiuni cu o durată ce varia în funcţie de solicitările publicului. Itinerarul arătat nu consemnează faptul că Bucureştiul nu comanda trupe de vodeviluri sau operă sau că nu constituia un punct de atracţie. Numeroase trupe au avut drept destinaţie finală oraşele româneşti.

Circulaţia trupelor de operă a contribuit, concomitent în mai multe oraşe, la sincronizarea vieţii muzicale, pe baza unităţii de stil şi repertoriu. În plus, trupele au cimentat legăturile dintre oraşele tuturor provinciilor româneşti, aflate pe atunci în condiţii politice neidentice. Numeroase trupe de limbă germană din Timişoara, Sibiu au trecut munţii, pentru a susţine stagiuni la Bucureşti, Iaşi sau alte oraşe. Invers, trupe lirice cu sediul la Bucureşti au susţinut spectacole în oraşele Transilvaniei. Dealtminteri legăturile trainice cu Viena au permis pătrunderea muzicii clasice în teritoriul românesc, stimulînd însăşi dezvoltarea muzicii noastre sub auspiciile clasicismului muzical. Influenţa franceză asupra culturii noastre s-a proiectat în domeniul muzicii prin invitarea trupelor pariziene de operă şi, îndeosebi, de vodevil. Sub înrîurirea directă a acestui gen se va naşte o mişcare teatrală muzicală proprie, o dramaturgie originală. Rezultă din cele de mai sus că oraşele Munteniei şi Moldovei au profitat de pe urma unui complex de influenţe muzicale, a căror provenienţă nu poate fi circumscrisă în cadrele unei singure culturi. Am cunoscut şi preluat tot ceea ce am putut de la muzica italiană, germană, franceză. Considerentele au valoare generală, valabile pentru evoluţia muzicii româneşti din toate perioadele. La fel de adevărat este şi faptul că, în anumite decade se poate înregistra persistenţa masivă a unei şcoli muzicale. Bunăoară, după 1843, opera italiană cîştigă supremaţia, deşi nu elimină complet concurenţa trupelor franceze sau germane. Spiritul latin, muzicalitatea limbii italiene, contingenţele dintre aceasta şi graiul românesc, principiile muzicale ale operei italiene au dus la instaurarea stagiunilor italiene permanente, chiar dacă uneori de această titulatură se servesc muzicieni sau impresari de alte naţionalităţi. Nu trebuie scăpat din vedere că opera italiană se instaurase în capitalele cu o cultură muzicală proprie sau pe cale de afirmare : Paris, Berlin, Viena, Petersburg, desfăşurînd o concurenţă adeseori inegală cu formaţiile autohtone.

Impresariatele italiene au fost susţinute de presa vremii, pentru motivul că opera italiană servea drept model pentru cultivarea limbii române şi pentru formarea teatrului naţional. „...Limba italiană o socotesc ca o musă vie şi un frumos început pentru cultivarea limbii noastre şi

---

[1] Ion Horia Rădulescu, în „Contribuţii la istoria operei italiene din Bucureşti", apărută în 1937, denumeşte cele două etape astfel : a încercărilor, iar după 1843, a maturităţii.

opera italiană, ca o adevărată însufleţitoare a gustului celui întreg asupra musicei"[1]. În faza cristalizării artei româneşti, spectacolele trupelor străine au avut rolul să stimuleze forţele locale, care au înţeles că s-ar putea organiza cu mijloace proprii formaţii, cu atît mai mult cu cît resursele naturale erau prielnice: vocile nu ne lipseau şi nici talentul muzical. În afara efectului stimulant, trupele străine au contribuit la cultivarea gustului muzical, sădind dragoste pentru operă în rîndul proaspeţilor melomani. Cercul restrîns se lărgea progresiv, dat fiind că trupele străine erau variate ca profil, orientate nu numai spre operă, în sensul operei seria sau grand opéra, ci şi spre subgenurile lirice mai puţin pretenţioase, ca operă comică. Singspiel şi vodevil. Acesta din urmă, prin caracterul său nepretenţios, va fi preluat de către trupele româneşti, favorizînd în scurt timp crearea unor lucrări proprii, grefate pe solul şi muzica societăţii româneşti. Trupele străine au avut rolul să aducă pe teritoriul nostru muzicieni, instrumentişti şi cîntăreţi, care au alcătuit nimbul activităţii lirice. Între aceştia au fost şi compozitori sau instrumentişti ce şi-au afirmat, ulterior, talentul creator în primele încercări de compoziţie. Într-un cuvînt, în epoca în care nu dispuneam de pepinierele formării cadrelor profesioniste, trupele de operă ne-au servit muzicieni pentru o anumită perioadă de timp.

Opera s-a bucurat de un mare interes în ţările noastre. Însuşi faptul existenţei sale, al înfiinţării teatrului italian la Bucureşti şi Iaşi, constituie un argument ce nu mai necesită comentarii. Vom invoca doar ecoul larg pe care opera l-a avut în rîndurile cărturarilor români, al scriitorilor. Începînd cu I. H. Rădulescu şi Gheorghe Asachi se găsesc numeroase observaţii, scrieri despre impresiile lăsate de unele spectacole lirice, de măiestria unor solişti, efectul emoţional al muzicii de operă. Cînd sînt în străinătate, în Franţa, Italia, Germania, Austria, studenţii sau călătorii români vor frecventa teatrele consemnînd sau împărtăşind celor din ţară impresiile. În acest sens ar putea fi citaţi, printre alţii, M. Kogălniceanu, Al. Odobescu şi N. Filimon[2], Cezar Bolliac şi Nicolae Filimon vor urmări cu consecvenţă spectacolele de operă. Cronicile publicate demonstrează o temeinică stăpînire a specificului genului liric. Puternica atracţie exercitată de operă se deduce şi din aceea că în scrierile literare se fac referiri la operă sau, mai mult, nucleul germinativ al unei scrieri este de natură lirico-muzicală. În afara redării magistrale a ambianţei specifice spectacolului de operă din Bucureşti, în romanul *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, se poate invoca nuvela lui Vasile

---

[1] „Curierul românesc", Bucureşti, 1843, 17 septembrie, nr. 68, p. 328.

[2] Kogălniceanu, M., *Scrisori, 1834—1849*, op. cit., În 6/18 aprilie 1835 scrie că a văzut operele *Le Pré aux clercs* şi *Le Chalet*. La 13/25 octombrie 1835, la Berlin, asistă la reprezentaţia operei *Crăiasa*. Face referiri comparative asupra artei interpretative: spectacolele de balet sînt cele mai bune în Europa, în timp ce cîntăreţii cei mai buni s-ar afla la Viena. Alexandru Odobescu, conform volumului *Pagini regăstie*, op. cit., în 1858, la Dresda, asistă la spectacolul cu *Ernani* de Verdi. La Berlin asistă la *Hughenoţii* de Meyerbeer. *Robert Diavolul* de acelaşi compozitor şi *Traviata* de Verdi le-a vizionat la Paris.

Alecsandri *Buchetiera de la Florența*, publicată în „Dacia literară" în 1840, în care se descrie puternica impresie avută la teatrul De la Pergola, la spectacolul *Norma* de Bellini, îndeosebi la aria „Casta Diva". Alecsandri, în mod indirect, mărturisește prețuirea pe care o atribuise încă de tînăr muzicii de operă. Fredona pe străzi arii din *Norma* și *Lucia di Lammermoor*. Asemenea probe, luate aproape la întîmplare, demonstrează că opera a catalizat multe spirite, devenind în mediul românesc al epocii de redeșteptare națională și culturală o formă dinamizatoare a vieții muzicale și intelectuale. Susținem aceasta, avînd în vedere publicul care frecventa spectacolele, autorecrutat din cele mai diverse pături ale populației urbane. Spre deosebire de alte centre muzicale europene, publicul românesc nu era alcătuit doar din aristocrați și burghezi. La spectacolele de operă din București, Brașov, Iași, Timișoara, Cluj și Sibiu se puteau vedea tîrgoveți, meseriași, tineri studioși, care urmăreau cu asiduitate evoluțiile artiștilor, dorind să rețină ariile de mare popularitate sau să le audă în versiunea autentică.

Care au fost trupele de operă, repertoriul și configurația lor? Pornind la reconstituirea traiectului liric, sîntem conștienți de penuria informațiilor, fapt care ne expune unor inevitabile scăpări. Cu toate acestea, riscul de a nu face o evidență exhaustivă este mai mic decît de a nu avea o situație cît de cît completă în acest domeniu. Vom încerca deci reconstituirea, urmărind simultan, stagiune de stagiune, trupele lirice în principalele centre muzicale.

Conform lui N. Filimon *(Ciocoii vechi și noi)*, în anul 1824, la București, a avut o stagiune trupa germană din Transilvania, condusă de Eduard Kreibig. La Cluj, în stagiunea 1823—1824, se jucau lucrări ca: *Agnes Sorel* de Jirovek, *Fuga lui Béla* de Gh. Ruzitska *și Raul, Barbă albastră* de Grétry [1]. Se angajează cîntăreața Rosa Scheubach — Szeppataki, cunoscută sub numele de doamna Déry.

În august 1824, la Sibiu se afla trupa lui Carl Slavik. Cunoaștem din repertoriul jucat doar tabloul fantastic cu cîntece și dansuri *1724—1824—1924*, cu muzica de Franz Glasser. La Cluj, în 1824, teatrul se reorganizează devenind societate pe acțiuni. Repertoriul stagiunii 1824—1825 a constat din șaisprezece lucrări, între care *Tichia de bufon* de Henneberg, *Freischütz* de Weber, *Iosif și frații săi* de Méhul. Dirijorul ansamblului clujean a fost Iosif Heinisch. Brașovul, în stagiunea 1824—1825, a avut trupa neobositului Johann Gerger, care a prezentat spectacole și concerte, din noiembrie pînă în iunie. Din trupă făceau parte: Boldisch, Ed. Gerger, Grünthal, Ed. Kreibig, Iosif Kreibig. Mosmüller, Hochmeister, Fischer, Wieland, dna Kaufmann, d-ra Berger ,K. Kreibig, Johann Gerger, d-na Dille și d-ra Wawrik. S-au jucat: *Piatra dracului* de A. Müller, Tabloul *1724—1824—1924*, avînd autor al muzicii pe Karl Meisl, *Husiții în fața orașului Namburg în anul 1432*, muzica de Iosif Heinisch, *Westel din Tirol*, muzica de Heibel, *Zîna din Franța* de A. Müller,

---

[1] Datele despre opera la Cluj le datorăm lui Ștefan Lakatos: *Începuturile operei la Cluj* (1792—1850), studiul citat. Ne-am servit și de *A Kolozsvári szinészet es szinhaz története* de Ferenczi Zoltán, op. cit.

Trei oameni şi un obraz de Henneberg, *Cei doi Anton* de Jacques, *Orfeu şi Euridice* de Körner, *Dracul care strică o căsnicie* de Volkert, *Bărbierul satului* de Schenk, *Tadädel* de Wenzel Müller, *Hramul bisericii* de W. Müller, *Studentul cerşetor* de Huber, *Drac de om* de Glasser, *Fagotistul* de W. Müller. Am recurs la aceste titluri pentru a sublinia configuraţia repertoriului. Lipsesc cu desăvîrşire lucrări marcante, în schimb abundă titluri mai vechi, titluri needificatoare, muzica fiind semnată de autori austrieci şi cehi minori. Din 1824, la Timişoara activează trupa condusă de Fr. Herzog.

Din septembrie 1825 şi pînă în octombrie 1825 la Braşov a jucat aceeaşi trupă, avîndu-l în frunte pe Eduard Kreibig. Iată titlurile jucate : *Trompetistul militar* de W. Müller, *Familia elveţiană* de J. Weigl. Ca de obicei, la sfîrşitul seriei de spectacole, trupa a susţinut concerte. Nu s-a putut determina oraşul spre care şi-a îndreptat paşii trupa lui Ed. Kreibig. Probabil spre Bucureşti.

Stagiunea 1825—1826. La Cluj se prezintă : *Jean de Paris* de Boieldieu şi *Coţofana hoaţă* de Rossini. La Braşov, în lunile martie-aprilie, joacă trupa germană condusă de Alois Minarzik. Din trupă făcea parte şi Josephina Uhlich, ceea ce explică spectacolele coregrafice. Titluri :*Rusoaica răpită*, de Ebrwein, *Farmecele dragostei*, spectacol romantic cu cîntece şi balet, de W. Vogel, *Două cuvinte* de d'Alayrac, *Modistul din Paris* (balet). În lunile de vară şi toamnă, la Braşov s-a aflat în turneu trupa teatrului din Cluj, jucînd opere ca : *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Freischütz* de Weber, *Jean de Paris* de Boieldieu, *Două cuvinte* de d'Alayrac, *Sacagiul din Paris* de Cherubini, *Coţofana hoaţă* de Rossini, *Zîna din Franţa* de W. Müller, *Tancred* de Rossini, *Raul, Barbă albastră* de Grétry, *Fuga lui Béla* de Ruzitska, *Iosif şi fraţii săi* de Méhul, *Răpirea prinţesei din Olimp* de W. Müller, *Bărbierul satului* de Schenk, *Preciosa* de Weber, *Fantoma* de Jirovec, *Don Juan* de Mozart (8 octombrie 1826), *Coelina* de Cherubini, *Catalina falsă* de Schuster, *Furtuna* de Dittersdorf, *Medeea şi Jason* de Benda. Evident, repertoriul acesta se prezenta interesant şi destul de pretenţios.

Elevii „seminarului din Blaj“ joacă piesa în versuri *Egloga pastorală* de Timotei Cipariu, în care se folosea şi muzică.

La Cluj, premiera operei *Don Juan* a avut loc mai tîrziu decît la Braşov, la 14 decembrie 1826. Faţă de titlurile enumerate, la Cluj, trupa teatrului mai prezintă o premieră în stagiunea 1826—1827, *Italianca în Alger* de Donizetti la 11 februarie. În vara anului 1827, la Sibiu susţine spectacole trupa lui I. B. Hirschfeld şi Fr. Herzog, care va deţine frîul conducerii mai mulţi ani. De menţionat că acesta din urmă era din 1820 în fruntea teatrului din Timişoara. Pentru anii 1826—1831 Fr. Herzog se asociază cu Adolf Hirschfeld în conducerea trupei din Timişoara.

Despre stagiunea 1827—1828 nu deţinem date concrete. Este de presupus că trupa lui Ed. Kreibig, trupa teatrului maghiar din Cluj şi trupa lui Hirschfeld şi Herzog de la Timişoara şi Sibiu îşi continuau activitatea.

La Brașov, în octombrie 1827 a dat o serie de spectacole teatrale și operă comică o trupă vieneză. Putem menționa dintre lucrările reprezentate opera lui Boieldieu *Boierul cel nou.*

Stagiunea 1828—1829, pentru teatrul din Cluj, apare mai modestă, fapt explicabil prin plecarea animatoarei trupei, primadona Déry. Trupa întreprinde turnee în diferite orașe din Transilvania. O găsim și la Aiud.

La Sibiu, trupa lui Hirschfeld și Herzog prezintă *Femeia albă* de Boieldieu (iunie 1828) [1].

Din aprilie 1829 pînă în aprilie 1830, la Brașov joacă fosta trupă a lui Gerger-Kreibig, sub direcția lui Gottfried Lange, care era cîntăreț și dirijor. Din trupă făceau parte : domnii Schweiger, Kastner, Etterich, J. Gerger, Gerger-Jun., Julius, Rauchenberg, Gruber ; d-nele și d-rele Julius, Lange, Muck, Fischer. În repertoriu : *Orfana și ucigașul* de Ignatz Ritter [2], *Piatra dracului din pădurea de la Mödling* de W. Müller, *Cucerirea Ierusalimului* de Quasini, *Cele două cuvinte la miezul nopții* de d'Alayrac, *Noul patron* de Boieldieu, *Catalani, primadonă falsă* de Adolph Bäuerle, *Preciosa* de Weber, *Moara dracului* de W. Müller, *Doamne, scoală-te, îmbracă-te și îndreaptă-te* de W. Müller, *Aline sau Brașovul în altă parte a lumii* de W. Müller. S-au mai jucat și alte lucrări de acest fel, dar titlurile indicate sînt suficiente pentru a conchite că trupa era profilată mai degrabă spre spectacolul teatral cu muzică decît înspre operă. Își dădeau concursul adeseori fanfara militară și chiar corul gimnaziului din Brașov.

Luna mai le înlesnește brașovenilor să cunoască din nou trupa maghiară de la Cluj. Se joacă : *Pădurea Sibiului,* specificîndu-se pe afiș că între acte se vor cînta „coruri naționale române“ de către întreg personalul trupei și „va fi executat un dans românesc de către șase membri ai trupei“ [3]. Au mai fost jucate : *Fuga lui Béla* și *Preciosa.*

La Sibiu, în 17 august 1829 s-a reluat, după cîteva decenii, opera *Flautul fermecat* de Mozart. Un an mai tîrziu, la 2 august, se juca și *Don Juan* de către ansamblul condus de Hirschfeld și Herzog. Cunoaștem că aceeași trupă jucase la Timișoara, în 1829—1830, operele : *Belisario* de Donizetti, *Don Juan* de Mozart, *Norma* de Bellini.

Deși afișe și documente asupra stagiunilor și trupelor nu se găsesc pentru anii 1830, se poate deduce, în virtutea a ceea ce fusese anterior și ceea ce va urma, că în principalele orașe s-au perindat formații lirice.

Curierul Românesc [4] ne arată că trupele lui Eduard Kreibig a susținut o stagiune la București : 7 noiembrie 1830 și 1 ianuarie (în reali-

---

[1] Jucau : Carl Conti, d-ra Sessi de Schmüller, Danhorn, Theimer, Kain și d-nele Schmidt, Weber.

[2] Afișele din colecția bibliotecii Biserica Neagră-Brașov. Se indică numele autorului muzicii.

[3] Afișul din 6 martie 1830, colecția Biserica Neagră-Brașov.

[4] Teatru. *Înștiințare cu privire la teatrul lui Ed. Kreiberg.* În : Curierul românesc“, București, II (1830) supl. nr. 4, 2 foi volante între p. 268 și 269.

tate 8) 1831. În „Supliment la Curierul Românesc [1] este prezentat personalul trupei. Soliști : Boldiș, Fischer, Kreibig, Iacob Mayer, Josef Mayer, Mihartzek, Seifert, Strauss și solistele : Ferier, Hoffer, Kreibig (soț, soție și fiică), Mihartzek (soția și fiica). Configurația repertoriului de operă și singspieluri era următoarea : *Jean de Paris, Preciosa, Eduard și Christina, Stafia pe munte, Sacagiul din Paris, Silfida nimfă de mare, Moara dracului.* Nu știm unde a mers trupa de la București. În septembrie 1831 cere autorizație să prezinte spectacole la Cluj.

O altă trupă vizitează Bucureștiul, și anume trupa fraților Baptiste și Joseph Foureaux [2]. La Timișoara, conducerea trupei lirice o preia Theodor Müller, un neobosit animator al genului liric în țara noastră, deținînd-o, după cît se pare, pînă în primăvara anului 1840.

La Brașov, din octombrie 1831 pînă în decembrie 1832, a activat trupa lui August Schütz, avînd în componența sa pe dnii : Bissinger, Mayer, Schütz, Ziegler, Strauss, Wolf ; iar ca personal feminin : dnele Wolf, Schütz și d-ra Hoffer. Repertoriul era axat pe lucrări lirico-teatrale ca : *Leonora* de Blum *Fantoma pe bastion* de Volkert, *La miezul nopții* de d'Alayrac, *Morarul și copilul său* de Raupach, baletul *Morarul păcălit* de Wilhelmy, drama romantică *Viața, faptele și coborîrea în iad a doctorului Faust* de Mayer (membru al trupei), opera *Freischütz* de Weber și altele.

La Cluj, în vara anului 1832 activa trupa lui Henrich Uhlich, consemnată sub numele de Celestin. Mulți componenți ai vechii trupe de operă germane (cunoscută sub diverse denumiri, după directorii săi) făceau parte din această trupă. Este interesant că într-un concert vocal ce urmează după două scurte comedii la 13 octombrie 1832 se cîntă : *Neues Quodlibet Duett* de Wachmann (Wachsmann). Această indicație ne conduce la ideea că I. A. Wachmann, înainte de a intra în trupa lui Theodor Müller, cu care a venit la București, a fost membru în ansamblul lui August Schütz de la Brașov. Toamna, repertoriul acestei trupe se îmbogățește cu *Dama albă* de Boieldieu, *Iosif în Egipt* de Méhul, *Wilhelm Tell* sau *Eliberarea Elveției,* spectacol teatral cu muzică de K. M. Weber. Se reprezintă la 26 octombrie 1832 și opera *Freischütz.*

La Iași, s-a executat de către un cor condus de Paulicek, un imn scris de Gheorghe Asachi, pe muzica unui cor din opera *Moise* de Rossini, marcînd „prima dată cînd a răsunat melodioasa limbă română în muzica europeană" [3].

D. C. Ollănescu în *Teatrul la români,* partea I, București, Ed. Academiei, 1897—1898, p. 41, dă numele tenorului Köhler din trupa lui Kreibig, care apoi a cîntat la opera din Petersburg.

[1] „Curierul românesc", an. II (1830), supl. nr. 4, p. 268—269.

[2] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I,* op. cit., p. 108.

[3] Massoff, I., *Teatrul românesc, vol. I,* București, Ed. pentru literatură 1961, p. 161.



Afișul operei *Iosif în Egipt*, jucată la Brașov în 28 octombrie 1832 (Colecția de afișe Biserica Neagră — Brașov).



Kronstadt.

BENEFICE- VORSTELLUNG.

Großes romantisches Schauspiel.

Mit obrigkeitlicher Bewilligung

wird

heute Mittwoch den 31. October 1832, unter Leitung des August Schütz

zum Vortheil der Theresia Hofer

aufgeführt

Wilhelm Tell,

oder

Die Befreyung der Schweiz.

ВИЛХЕЛМ ТЕЛЛ,

сау

СКЕПАРѢ ШВАЙЦУЛУЙ.

Personen:

Hohe! Gnädige! Verehrungswürdige!

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Opera *Wilhelm Tell* de Rossini prezentată la Brașov în 31 octombrie 1832 (Colecția de afișe Biserica Neagră — Brașov).

TRUPA LUI THEODOR MÜLLER

La Timişoara se afirmă în 1831 trupa de operă condusă de Theodor Müller, un remarcabil organizator şi director liric a cărui activitate va înscrie o treaptă nouă în arta de operă autohtonă. Din repertoriu făceau parte operele : *Jean de Paris* de Boieldieu, *La Straniera* de Bellini, *Robert Diavolul* de Meyerbeer, *Zampa* de Hérold. Operele lui Rossini : *Bărbierul din Sevilla, Tancred, Elisa* şi *Claudio, Othello* au fost jucate de trupa Teatrului maghiar.

Trupa lui Theodor Müller se afirmă în mod deosebit la Bucureşti, începînd cu luna decembrie 1833. Spectacolele s-au reprezentat în noua sală de teatru construită de Ieronim Momolo. Se pare că publicul bucureştean a ştiut să preţuiască arta acestei trupe, fapt care a făcut ca şirul spectacolelor să continue pînă în luna aprilie 1835, după care trupa s-a dus la Braşov, prezentînd spectacole sub titulatura „Trupa teatrului din Bucureşti de sub direcţia lui Theodor Müller."

Ansamblul lui Müller, bine organizat, dispunea de elemente dotate, fapt care a permis abordarea unui repertoriu neobişnuit de vast, pretenţios şi modern. Soliştii trupei erau : Conti, Dannhorn, Herz, Köhler, Köpff, Krebs, Lange, Pollak, Ranftl, Spiegel, Weipolter, Zimmermann. Soliste: Brauscher, Crsnitz, Grindl, Lange, Messengruber, Rieländer, Ranftl, Frisa, Winkler, Zimmermann, Zeloni. Conducerea muzicală a ansamblului o deţinea Johann Andreas Wachmann. Zimmermann era regizor, iar Köpff, maestru de cor ; pictor scenograf, Welz [1]. Iosif Bauscher era sufleur şi, în accepţiunea de astăzi, secretar muzical ; lui îi revenea obligaţia întocmirii programelor şi popularizării spectacolelor. Trupa a venit la Bucureşti şi cu instrumentiştii de bază. A angajat însă suflători din fanfara militară care exista la Bucureşti [2].

Repertoriul era foarte bogat [3]. S-au jucat următoarele opere mai importante : Rossini — *Tancred, Italianca în Alger, Cenuşăreasa, Turcul în Italia, Bărbierul din Sevilla, Otello, Eduard şi Christina, Armida, Contele Ory, Semiramida* ; Mozart — *Flautul fermecat, Don Juan* ; Bellini — *Montecchi şi Capuletti, La Straniera* ; Weber — *Robin pădurarul* ; Auber — *Muta din Portici, Fra Diavolo, Filtrul* ; Hérold — *Zampa* ; Boieldieu — *Dama albă* şi *Jean de Paris* ; D'Alayrac — *Sorgines* ; Grétry — *Barbă Albastră;* Cherubini — *Lodoiska* ; Meyerbeer — *Robert Diavolul*. S-au reprezentat şi diferite opere comice, singspieluri, din re-

---

[1] Bauscher, Joseph, *op. cit.*, p. 2 ; Breazul G., *La bicentenarul naşterii lui Mozart*, op. cit., p. 68—72. Compania lui Müller a purtat în 1832, 1834 şi 1837 denumirea : Teatrele unite din Timişoara şi Sibiu.

[2] Iată instrumentiştii : Hochmann şi Binder (vioara I), Hauda şi Lutsch (vioara II), Kehler (viola), Hamelin (violoncel), Sellner şi Vişan (flaut), Seller (tatăl) şi Wlach (corn).

[3] Ollănescu, D. C., *op. cit.*, la p. 50, afirmă că trupa a prezentat cincizeci de spectacole noi. Adevărul este că trupa a oferit bucureştenilor între 13—18 spectacole lunar, ceea ce însemna 45 de spectacole.

pertoriul mai vechi al trupelor transilvănene. Aşadar, compozitorii italieni deţin supremaţia, avîndu-l în frunte pe Rossini. S-au cîntat Mozart şi Weber, şi dintre compozitorii francezi — Auber, Boieldieu, Cherubini, Grétry, D'Alayrac, Hérold, Meyerbeer. Într-un cuvînt, orizontul repertoriului era destul de vast. De remarcat că s-a reprezentat, este drept, doar o singură dată şi opera lui I. A. Wachmann, *Braconierii* (11 martie 1834). Presa nu ne dezvăluie succesul sau căderea acestei lucrări. Nereluarea sa, atunci cînd alte lucrări reveneau frecvent, ne determină să credem că nu s-a bucurat de aprecierea publicului şi poate nici a interpreţilor. Trupa lui Th. Müller a pregătit şi susţinut public unele tablouri festive, ca spre exemplu : *Imaginea prinţului* (31 iulie 1834), iar cu ocazia instalării domnitorului Ţării Româneşti (16 octombrie 1834) s-a interpretat un cîntec naţional. Mai trebuie amintit că elevii Societăţii filarmonice au dat producţii pe aceeaşi scenă.

Clujul, în stagiunea 1833—1834, nu a avut o trupă. În schimb, din mai 1834 şi pînă în august 1835, trupa teatrului şi-a reluat activitatea. Reangajîndu-se d-na Dery, s-a contat pe revitalizarea interesului publicului. Premiere : *Zampa* de Hérold, *Isabella* de Rossini, *Cenuşăreasa* de Isouard, *Zidar şi lăcătuş*. Cenzura austriacă se înăspreşte, fapt care duce la un act neprevăzut : interzicerea montării operei *Lucrezia Borgia* de Donizetti [1].

În octombrie 1832 la Iaşi, trupa fraţilor Foureaux inaugurează „Teatrul de varietăţi". Stagiunea lor a durat pînă în iulie 1833. Profilul ansamblului francez era de vodevil. Orchestra îl avea capelmaistru pe Iosif Herfner, iar prim violonist era Cuna. Cei mai mulţi instrumentişti proveneau din fanfara militară. Ca titluri de vodeviluri se pot cita : *Înturnarea lui Grenade în sînul familiei, Somnambula, Treizeci de ani, Toni.* La aceasta presa a remarcat frumuseţea ariilor şi corurilor. [2]. Importanţa reprezentaţiilor acestei trupe, care cultiva genul teatral mai degrabă decît pe cel muzical, a fost simbolică. Tinerii moldoveni aveau în trupa franceză modelul care ar putea fi urmat, spre înfiriparea unei formaţii de spectacol autohtone.

La sfîrşitul lunii octombrie 1834, trupa Foureaux, întărită cu ansamblul lui Eugène Hette, deschide o nouă stagiune, a cărei noutate era lărgirea repertoriului prin includerea unor opere. Compartimentul orchestrei capătă întăriri ; prim-violonist devine Paul Hette. Înscrierea în repertoriu a operei *Dama albă* de Boieldieu a fost salutată de Albina românească : „Publicul Eşului, pentru care asemenea privelişti sunt nouă, au vădit cum că ştie a deosebi şi a preţui un lucru frumos. Cîntecile care mai bine s-au nimerit s-au ascultat cu plăcere şi la încheierea operei, toate mădularele s-au învrednicit de bravo care a agonisit" [3]. Se

---

[1] Lakatos, Ştefan. *Începuturile operei la Cluj*, op. cit., p. 40 ; Ferenczi, Z., *op. cit.*, p. 334.

[2] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I*, op. cit., p. 114.

[3] *Despre reprezentarea operei Dama cea albă a lui Boieldieu, pe scena teatrului francez din Iaşi.* În : „Albina românească", V—VI, 1833, 23 decembrie, p. 23.

citește printre rînduri că nu toate momentele muzicale au fost bine interpretate. Acest adevăr este explicabil prin numărul mic al instrumentiștilor nu prea obișnuiți cu fosa și prin caracterul improvizat al orchestrei. Semnatarul cronicii, probabil Gheorghe Asachi, nu a ezitat să-l laude pe dirijorul I. Herfner și pe violonistul Cuna.

Evenimentele anului 1834 nu s-au datorat atît trupei franceze și repertoriului său, cît mai ales unor reprezentații date de diletanții moldoveni, și anume tablouri inspirate din realitățile autohtone. Astfel, la 10 aprilie 1834 s-a jucat *Serbarea păstorilor moldoveni,* la care Aristia Ghica, Maria Cantacuzin și Ermiona Asachi au cîntat *Simfonia* compusă de Elena Asachi, mai precis piesa vocal-instrumentală „Cortul". S-a mai cîntat și o baladă compusă de Elena Asachi.

Un alt tablou istoric cu cîntece s-a jucat la 25 august 1834 : *Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei,* alcătuit de Gheorghe Asachi ; muzica de Elena Asachi. Uvertura la această lucrare a compus-o I. Herfner. În sfîrșit, la 18 noiembrie 1834, *Serbarea militară,* piesă cu cîntece, jucată de Matei Millo. Aceste încercări autohtone s-au înscris cu litere de aur în istoria artei lirico-dramatice, deoarece susțineau conceptul artei naționale. În pofida nepotrivirii muzicii de factură salonardă cu subiectele istorice, de rezonanță patriotică, ecourile acestor momente vor avea reverberații adînci în conștiințele cărturarilor angajați în nobila operă de edificare a artei naționale.

Theodor Müller, directorul trupei de operă de la București, ceruse la începutul anului 1834 autorizația pentru o serie de spectacole la Iași. Se pare însă că această tentativă nu a depășit stadiul unui simplu proiect.

Este evident că trupa de operă a lui Theodor Müller era de departe cea mai selectă, fiind așteptată cu interes în orașele Transilvaniei. Probabil că a vizitat Brașovul, Sibiul, Timișoara. Printre unii angajați în trupă trebuie menționați M. Jaborski (1805—1884) și Franz Simmer (1808—1857), ambii avînd un rol dinamizator în viața muzicală timișoreană. De la Brașov cunoaștem, datorită afișelor, că a prezentat în lunile mai și iunie cele mai populare spectacole : *Bărbierul, Zampa, Dama albă, Tancred, Montecchi* și *Capuletti, La Straniera, Otello, Fra Diavolo, Muta din Portici, Femeia neagră* de Adolph Müller. În plus, față de lista operelor jucate la București, apare *Freischütz* de Weber și baletul *Cazacul.*

Trupa fraților Foureaux a deținut și stagiunea 1834—1835, dar nu se cunoaște repertoriul, în afara vodevilului *Soția tulburătoare.* Merite deosebite pare să fi avut „urzitorul capelei (muzichiei) moldovene" [1].

La Sibiu, în primăvara anului 1835 activează trupa lui C. Ph. Nötzl, fost regizor al trupei din Timișoara în stagiunea 1831—1832. Spicuim din repertoriul, nu prea bogat, două titluri de Hérold : *Lupta în doi* și *Zampa.*

Stagiunea 1835—1836 este susținută la București de trupa română a școlii Societății filarmonice și de trupa germană a lui Zimmermann,

[1] Burada, T. T., *op. cit.*, p. 128.

care preia conducerea de la Th. Müller, şi trupa franceză Foureaux-Hette. Trupa română, care joacă în principal vodeviluri, abordează şi opere. Sînt de menţionat următoarele lucrări : *Amorul doctor* de Molière, tradusă de Em. Florescu, comedie cu dansuri, muzica probabil compusă de I. A. Wachmann ; *Amorul fără voie,* comedie cu cîntece de Enric Winterhalder, *Triumful amorului,* vodevil de E. Winterhalder, muzica de I. A. Wachmann. Spectacolul s-a jucat la 11 decembrie 1835 protagoniste fiind Caliopi şi Frosa Vlasto (Eufrosina Popescu). *Triumful amorului* reprezintă primul spectacol liric jucat în limba română de trupa Societăţii filarmonice [1]. În continuare au mai fost reprezentate : *Grădinarul orb,* comedie cu cîntece de Kotzebue, tradus de I. Văcărescu, scenă din opera *Piratul* de Bellini şi *Semiramida* de Rossini (iunie 1836). În roluri : Caliopi (Semiramida), Raliţa Mihalache-Mihăileanu (Azema), Nicu Andronescu (Arzace), Ion Curie (Azur), Costache Mihalache-Mihăileanu (Idreno). În *Grădinarul orb,* cupletele erau „românizate" şi pe scenă se juca şi hora [2]. Piesa s-a reprezentat la Iaşi, muzica fiind confecţionată prin adaptări de arii italiene.

Trupa germană de sub impresariatul basului Zimmermann prezintă lucrările aflate în repertoriu din timpul lui Th. Müller. Direcţia muzicală era asigurată de I. A. Wachmann. Explicaţia destrămării trupei lui Th. Müller se găseşte în neînţelegerile ivite între directorul sever şi artişti. Încă din prima stagiune părăsiseră trupa cîţiva solişti. Mihai Mihalache Cornescu, patronul operei, îl convinse pe basul Zimmermann să alcătuiască o altă trupă. Müller a primit cu neînţelegere această ofertă, acuzîndu-l pe fostul său colaborator de neloialitate. Conflictul s-a amplificat atunci cînd Zimmermann a întîmpinat greutăţi în angajarea la Viena a cîntăreţilor. S-a plîns că Müller, care beneficia de un oarecare prestigiu, îi îndemna pe cîntăreţi să nu se angajeze pentru trupa de la Bucureşti. Informat de către Zimmermann, M. Cornescu, într-o scrisoare deschisă publicată în Curierul românesc, îl acuză pe Müller de nerecunoştinţă faţă de atitudinea cu care a fost tratat la Bucureşti.

Trupa lui Zimmermann a jucat opera lui Cherubini, *Lodoiska,* pe afişul reprezentaţiei din 3 mai 1836 se înfăţişa subiectul, accentuîndu-se elementele româneşti ale subiectului operei : boierul Titican era moldovean ; i se devastase moşia, iar în final va lua cu asalt castelul lui Durlinski, eliberînd-o pe Lodoiska şi pe Floreski [3].

La Braşov, în anii 1834—1835, a jucat o trupă locală de diletanţi condusă de Karl Myss. La Cluj, la cîrma teatrului ajunge Elek Pály, cîntăreţ şi traducător de librete. Misiunea sa nu a fost uşoară, dat fiind că interesul publicului faţă de operă începe să scadă vizibil. Din această cauză balanţa repertoriului începe să încline înspre genuri mai uşoare.

---

[1] Franga, George, *Opera română pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.* În texte şi documente. 1833—1920, vol. VI, Bucureşti, 1960 (text dactilografiat), p. 1434—1435. Această lucrare ne-a ajutat în principal la reconstituirea traiectului liric din Bucureşti.

[2] Massoff, I., *Teatrul românesc, vol. I,* op. cit., p. 175.

[3] Franga, G., *Opera Română,* op. cit., vol. I, p. 91.

Totuși, se montează operele : *Robert diavolul* de Meyerbeer, *Norma*, *Montecchi e Capuletti* de Bellini, *Don Jun* de Mozart, *Arabii și Galii* de Paccini, *Fiica regimentului* de Donizetti. Cîntăreața Rosalia Klein-Schödel, originară din Cluj, vestită în centrele lirice, europene, a cîntat în *Vestala* de Spontini.

Cu prilejul zilei onomastice a domnitorului Al. Ghica, la București s-a jucat, de către forțele artistice reunite, un balet în costume naționale [1]. În vara anului 1838, trupa germană de operă, de sub conducerea lui Ignatz Frisch, a reprezentat 36 de titluri. S-au jucat printre altele : *Norma, Robert Diavolul, Muta din Portici, Cordelia* și *Croitorul Files* (operetă).

Trupa Foureaux-Hette domina scena ieșeană. De aici întreprinde turnee la Odessa, Chișinău și București. Reprezentațiile teatrale, balurile erau gustate în capitala Moldovei. În vara anului 1837, la București activau trupa română condusă de Costache Aristia și trupa franceză a lui Hette. Spectacolul memorabil a fost *O sărbătoare românească,* vodevil într-un act de I. Heliade. Tabloul se deschidea printr-o horă. Personajul feminin central cînta melodia „Oltule, Olteţule". Trupa franceză venită de la Iași a jucat în aceeași seară un balet. După cum s-a observat, directorul ansamblului francez era E. Hette. Aceasta, deoarece Jean Baptiste Foureaux murise [2]. La Brașov, în anii 1836—1837, a ființat trupa lui Louis (Ludwig) Schätzel. La Sibiu, în iulie 1837, activa trupa de operă a lui Theodor Müller, ceea ce înseamnă că trupa lui s-a divizat în 1835, o parte dintre cîntăreți rămînîndu-i fideli în turneele întreprinse în Transilvania, Banat și poate în alte centre. În mod cert, trupa lui activa susținut la Timișoara. Deținem doar un titlu jucat : *La Straniera* de Bellini. În mai—iulie 1838 la Sibiu mai exista o trupă germană condusă de E. Kreibig și Ignatz Huber, care a prezentat : *Postașul de la Longjumeau* de A. Adam, *Noaptea balului* de Auber, *Montecchi e Capuletti* de Bellini, *Jean de Paris* de Boieldieu, *Arlechinul pescarului,* pantomimă fantastică cu dansuri, muzica de Heinisch [3]. Această trupă și-a oferit producțiile și publicului brașovean.

Ieșenii nu au în stagiunea 1836—1837 decît oferte, venite din partea lui Joseph Foureaux, Paolo Ciabatti și Domenico Castiglio. Contractul încheiat între guvernul Moldovei și D. Castiglio, deși nerespectat, este concludent pentru profilul unei trupe lirice [4]. I se cere „...să aducă o trupă de artiști dramatici italieni în stare a da operele cele mai cîntate și cele mai cu renume pe teatrele Europei" [5]. Trupa urma să fie alcătuită

---

[1] București, „Curierul românesc", VIII (1837), p. 133—134.

[2] A murit bolnav de tetanos. Vezi „Curierul românesc", 1836, p. 309.

[3] Colecția de afișe a bibliotecii Muzeului Brukenthal — Sibiu. Din trupa Ed. Kreibig și I. Huber făceau parte cîntăreții : Herz, Baum, Krebs, Toussaint, Besold, Reitman, Hoffer, Mihartzek, Mayer și cîntărețele : Herz, Grünthal.

[4] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I,* op. cit., p. 148.

[5] Firesc, opera ca gen de spectacol, jucată de trupe străine, a avut și la noi, chiar în faza afirmării, adversari sau partizani lucizi, care sezisau multiplele con-

din şase cîntăreţe, cinci cîntăreţi, un cor de 6 persoane şi orchestra compusă din doisprezece instrumentişti : 6 viori, 2 viole, un violoncel, un contrabas, un flaut şi un oboi. Contractul stipula ca în decurs de şase luni să se prezinte 72 de spectacole.

În schimb, în stagiunea 1837—1838, din nou Iaşul are două trupe : una de vodevil, condusă de Paolo Ciabatti şi Theodore Goffrey şi trupa franceză de la Odessa a d-lui Victor Filhol.

Evenimentul cel mai răsunător, cu consecinţe însemnate pentru afirmarea artei autohtone, a fost reprezentarea în limba română a operei *Norma* de Bellini, la 20 februarie 1838, în traducerea lui Gheorghe Asachi. Au interpretat : Lang (Norma), Elisabeta Fabian (Adalgisa), Hoştie (Clotilda), Dimitrie Gherghei (Flavius), Constantin Gheras (Orovezo), Paul Cervatti (Polion). Presa, prin condeiul lui Camille Barozzi, a lăudat rîvna elevilor, subliniind că actul lor temerar era cea „...mai sigură şi mai preţuită dovadă a mărirei sufletului şi a adevăratului patriotism" [1].

Anterior, elevii Conservatorului filo-dramatic, pregătiţi muzical de Paul Cervatti [2] şi Cuna, prezentaseră (23 februarie 1837) piesa *Lapeirus*, avînd o uvertură pe melodii de Bellini, Rossini, aranjate de P. Cervatti. Cupletele erau de asemenea adaptări din ariile lui Bellini, Rossini, Carafa, Blangini şi Persius. O altă reprezentaţie a fost : *Petru Rareş Vodă*, cu coruri, şi dansuri păstoreşti aranjate de P. Cervatti. Astfel, o trupă de diletanţi români pune temelia unei activităţi teatrale în care muzica era componentă structurală.

La Cluj, deşi trupa locală dispunea de un ansamblu de 30 de artişti, nu avea forţe lirice spre a juca opere. Se recurge la o soluţie de compromis, operele se joacă cu mari amputări [3].

---

venţionalisme, sau imperfecţiuni ale genului şi ale realizării scenice. Alăturăm două fragmente instructive în acest sens. „Pentru petrecere a trebuit să ne supunem la trista nevoie a alerga la iasma frumoasă ce se numeşte operă ; dacă o iasmă poate fi frumoasă vreodată. Ieşirăm asurziţi de muzică şi de cîntece... Un bărbier îndemînatic... o damă albă... o coţofană hoaţă, o italiană venetică la Alger... Dar poţi înţelege ceva decît muzica ? Şi ce muzică ! Ajutată de o orchestră de 10 oameni. Noi nu avem astăzi o Catalani, nu avem o Zontag...". Din : *Lucrările Societăţii filarmonice de la 1 dekem. 1833 pînă la 1 April 1835.* Publicate spre ştiinţa D. D. Soti, Bucureşti. În tipografia lui Eliad, 1835, p. 38. Reprodus de G. Breazul în *La bicentenarul naşterii lui Mozart,* op. cit., p. 74. „Opera ne osteneşte, Tancred are muzică veche, Otelo muzica prea înaltă, Koţofana hoaţă nu este de suferit". I. Voinescu. *Cugetări asupra teatrului.* În : „Gazeta Teatrului Naţional", 1836, nr. 6, p. 49.

[1] Barozzi Camille, *Dare de seamă despre prima reprezentaţie a operei „Norma", dată de elevii Conservatorului filarmonic din Iaşi.* În : „Albina românească", 1838, nr. 6, p. 64—66. Burada, T. T., *op. cit.*, p. 194.

[2] Ne întrebăm dacă Paolo Ciabatti şi Paul Cervatti n-au fost una şi aceeaşi persoană.

[3] Lakatos, Ştefan, *op. cit.*, p. 42. Din trupă făceau partea cîntăreţii : Clara Lipcsey, Iosif Hatényi, Andrei Latabár, Maria Balai.

În București fuzionează mai multe trupe, ceea ce înseamnă că nici una nu se impusese : trupa franceză a lui Eugène J. Hette, trupa Hette-Aristia, trupa franco-germană Hette și Ignatz Frisch [1]. În cele din urmă acestea fuzionează sub direcția lui A. Valery-Maumene.

Stagiunea 1838—1839 este în nota obișnuită. La Iași activează trupa franceză a lui D. D. Teodor și P. Ciabatti. Capelmaistru era M. Major, premiant al conservatorului din Paris. S-au reprezentat vodeviluri. În antracte, frecvent se ofereau diferite arii și piese de concert [2]. La Cluj, trupa locală joacă, între altele, *Elixirul dragostei* de Donizetti. Sibiul găzduiește trupa lui Ed. Kreibig și I. Huber. În vara anului 1839, trupa franceză a lui V. Filhol a jucat la București [3].

Pentru stagiunea 1839—1840 se poate indica la București trupa franceză a lui Th. Goffrey, care juca nu numai vodeviluri, ci și opere ca : *Dama albă* de Boieldieu. La Cluj, în premieră : *Beatrice di Tenda* de Bellini. La Sibiu, aceeași trupă, ca și în stagiunea trecută, joacă pe lîngă singspieluri operele *Belisario* de Donizetti, *Norma, Montecchi e Capuletti* de Bellini, *Noaptea balului* de Auber, *Tancred* de Rossini. În Iași existau două trupe franceze — a lui Hette și a lui Victor Filhol. S-a jucat *Fra Diavolo* de Meyerbeer. Pentru a contracara pericolul concurenței dintre trupa franceză și trupa română, guvernul a decis fuziunea lor și astfel, din 5 mai 1840, la direcția teatrului ieșean se aflau C. Negruzzi, V. Alecsandri și M. Kogălniceanu.

O parte din actorii trupei franceze de la București, care se împrăștiaseră, se reorganizează sub direcția lui Debray și Alexiu și întreprind un turneu la Brăila. În decembrie 1840, Th. Goffrey se asociază cu A. Valery-Maumene pentru o stagiune la Craiova.

La Timișoara, trupa de operă a lui Serafim Kuntz aborda lucrări dificile : *Otello* și *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Beatrice di Tenda, Belisario* de Donizetti. Temesvarer Wochenblatt, sub pseudonimul Charles (în realitate Karl Beichel), relevă valoarea interpretativă a cîntăreților.

Pentru stagiunea 1840—1841 sînt puține informații. Noua direcțiune a teatrului din Iași a promovat cu curaj o politică de încurajare a artei naționale, iar față de trupele străine mai multă exigență. Într-o clauză contractuală, Joseph Foureaux, conducătorul trupei franceze, era obligat să angajeze cîntăreți capabili să interpreteze operele compozitorilor Hérold, Boieldieu, Auber, Halévy, Adam. De asemenea, se prevedea întărirea orchestrei, aflată tot sub bagheta lui I. Herfner, cu mai „mulți virtuozi" [4]. Dintre lucrările jucate la Iași : *Farmazonul din Hîrlău de* Alecsandri, piesă cu cîntece, operele *Zampa, Dama albă, Fra Diavolo,*

---

[1] Rădulescu, Ion Horea, *Contribuții la istoria operei italiene din București.* În : „Studii italiene", București, An. IV, 1937, p. 20—21.

[2] Burada, T. T., *op. cit.*, p. 160.

[3] Rădulescu, Ion Horea, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului XIX.* Sibiu, Tip. Cartea românească din Cluj, 1943, p. 60.

[4] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I,* p. 217—218.

Postaşul din Longjumeau, Fulgerul (Adam), *Jean de Paris, Bărbierul din Sevilla, Toreadorul,* operă de Pilloti [1].

Sibiul menţine trupa Ed. Kreibig şi I. Huber care joacă : *Montecchi e Capuletti, Belisario, Scutierii muntelui* de J. Köpff, *Eroul în lanţurile sclaviei* de Louis Schindelmeisser.

La Timişoara, din 1840, timp de mai multe stagiuni, îl găsim în fruntea unei trupe lirice pe Alexandru Schmiedt, cu un repertoriu format din : *Norma, Anna Bolena, Gibelini* de Meyerbeer, *Asediul Corintului* de Rossini. Evenimentul care a reţinut atenţia a fost premiera operei *Fidelio* de Beethoven, la 18 iunie 1841 [2]. Au interpretat : Heinne (Florestan), D-na Heinne (Leonora), D-na Limmer (Marcellina) şi, în celelalte roluri, Rötzer, Soog şi Theimer. Trupa lui Müller a jucat, probabil, la Braşov în primăvara anului 1840.

În toamna anului 1840, trupa maghiară, condusă de Elek (în ziarele româneşti Alexie) Páli a susţinut o serie de spectacole la Bucureşti. S-a jucat şi drama vocală *Cetăţuia pe drumul ţării* de A. Kotzebue, tradusă în limba română de I. Barac.

La Bucureşti, stagiunea 1841—1842 a fost dominată de spectacolele trupei Joseph Foureaux, venită de la Iaşi. În componenţa acestei trupe se afla şi un colectiv de actori români, în frunte cu Costache Caragiale [3]. Repertoriul de opere este acelaşi ca şi cel de la Iaşi. Trupa teatrului din Cluj, aflată sub conducerea lui David Kilény, face eforturi să menţină interesul publicului pentru operă. Din păcate, efectele sînt minime. S-au jucat : *Norma, Elixirul dragostei, Robert Diavolul, Muta din Portici.* Spectacolele lirice devin din ce în ce mai rare şi de multe ori amputate. Iaşul se delectează cu trupa franceză care continuă să joace aceleaşi lucrări, creaţii ale compozitorilor francezi. În acest fel, melomanii ieşeni erau educaţi în cultul muzicii lirice franceze. De această stare de fapt a ţinut cont Maria Tereza Frisch — directoarea unei trupe germane care obţinuse un angajament la Bucureşti, şi care vizitase anterior Iaşul, cu ocazia unor concerte, pentru o stagiune întreagă. După un turneu la Cernăuţi, trupa, în drum spre capitala Ţării Româneşti, a susţinut în primele luni ale anului 1842 mai multe spectacole la Iaşi cu operele favorite : *Muta din Portici, Robert Diavolul.*

Norma era cunoscută la Iaşi din interpretarea de mare răsunet a elevilor conservatorului, în 1838. S-a jucat şi o lucrare necunoscută aici : *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Aşadar, pe lîngă opere franceze se includ

---

[1] Burada, T. T., în volumul citat, p. 239, arată că orchestra număra 18 instrumentişti : Major — concertmaistru, Duliu şi Bartl — vioara I, Pospişel şi Caudella — vioara II, Fr. Caudella — violoncel, Kucy — contrabas, Weiner — viola I, Neuman — viola II, Zottel — flaut, Karando — clarinet I, şi încă şapte instrumentişti din „muzica miliţiei", nenominalizaţi.

[2] Braun, Deszö, *op. cit.*, p. 26. Cosma, V., *Contribuţii privitoare la pătrunderea creaţiei lui Beethoven...*, st. cit., p. 217. Se reproduce şi cronica apărută în „Temeswarer Zeitung", I, nr. 26, 26 iunie 1841, p. 320. V. Cosma susţine că la cîrma trupei care a jucat *Fidelio* se afla Theodor Müller.

[3] Franga, G., *op. cit., vol. VI*, p. 1442.

și opere italiene. Succesul a fost atît de mare, încît publicul cerea cu insistență noi reprezentații de operă. Se pare că, deși frecventa reprezentațiile trupei franceze și românești, publicul descoperise lumea mirifică a adevăratei opere italiene și în consecință o solicita. Direcțiunea teatrului din Iași oferă cîntereței și impre-arei Frisch o invitație pentru doi ani. Contractul emite clauze care denotă grija pentru o trupă mai bună decît cea cu care venise. Se prevede angajarea a patru soliste și șase soliști, 12 coriști, o orchestră din cel puțin 10 instrumentiști buni, de la Praga și Viena, cărora li se adăugau instrumentiștii fanfarei locale.

Din februarie 1842, trupa M. T. Frisch a poposit la București pentru o sesrie de spectacole : *Norma, Străina, Puritanii, Somnambula, Montecchi e Capuletti* de Bellini, *Piratul și lăcătușul, Muta din Portici, Bal mascat, Filtrul* de Auber, *Belisario, Marino Faliero, Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Robin des Bois* de Weber, *Robert Diavolul* de Meyerbeer, *Otello* de Rossini, *Ebreea* de Halévy și *Bărbierul satului* de Jirovec.

La Sibiu, în primăvara anului 1842, activa trupa lui Th. Müller. Avem date despre opera *Iosif și frații săi* de Méhul. La Brașov, activa o trupă sub directoratul lui Baunholzer și Brechtoldschen.

Stagiunea 1842—1843 este intensivă la Iași, unde juca trupa M. T. Frisch, din septembrie pînă în mai. Repertoriul de operă rămîne același. Se reprezentau și vodeviluri. Se pare că entuziasmul publicului pentru opera germană scade. Opțiunea se îndrepta către opera italiană. Sibiul viziona spectacolele lirice ale trupei C. Ph. Nötzl și Ed. Kreibig. La București, trupa română de teatru prezenta pieseta : *Trecutul, prezentul și viitorul,* cu muzica de I. A. Wachmann și L. Forcati.

TEATRUL ITALIAN LA BUCUREȘTI

În toamna anului 1843 se produce un eveniment remarcabil în istoria operei din țara noastră. Este vorba de inaugurarea Teatrului italian, care, an de an, va susține reprezentații lirice. Într-un anumit fel, se pune capăt fluctuațiilor trupelor care jucau în germană, franceză ori italiană. Comitetul teatral optează pentru susținerea stagiunilor lirice de către cîntăreții italieni, cum era la modă în toate marile centre muzicale europene. Așa cum se arăta și într-un articol din „Gazeta Transilvaniei“ [1], „în lipsa unui teatru (trupă de operă) românesc, trupa italiană era binevenită, deoarece cînta în limba de care graiul românesc era cel mai aproape. Aceasta, pentru că teatrul nu este doar o școală a moravurilor, ci și a limbii și a minții“.

Directorul teatrului italian, prin care se înțelege teatru de operă, era Basilio Sansoni. A deschis seria spectacolelor la 15 septembrie 1843, în sala Momolo, renovată, cu opera *Norma,* care s-a bucurat de un

---

[1] *Opera italiană la București.* În : „Gazeta Transilvaniei“, Brașov, an IV, 1843, p. 308.

mare succes. Într-adevăr, B. Sansoni, aşa cum se arată în „Curierul românesc", a creat o trupă ce nu se mai întîlnise în Bucureşti. Felicitarea adresată în cronică este semnificativă : „dorim să afle în inimile publicului... aceleaşi simpatii ce şi le-a dobîndit şi în inimile celor ce limba italiană o socotesc o musă vie şi un frumos început pentru cultivarea limbii noastre, şi operá italiană ca o adevărată însufleţitoare a gustului celui întreg asupra musicei" [1].

Componenţa trupei : Antonietta Galzaroni-Bataggia, Matilda Clary, Gaetana Luigli (soliste), G. Montonari, P. Zanetti, Pietro Santi, Zaverno de Giorgio, F. Battagia, Antonio Giacomelli, Francesco Feri, Eugenio Penazzi Clary (bariton). La sfîrşitul stagiunii deci, în primăvara anului 1844, a fost angajată cîntăreaţa Henrietta Carl. Maestru de cor era Michelini Manghel, iar concertmaistru, Ludovic Wiest. Repertoriul curent : *Norma, Somnambula, Belisario, Elixirul dragostei, Lucia di Lammermoor, Linda di Chamounix, Cenuşăreasa, Bărbierul, Otello, Marino Faliero.*

Membrii operei italiene au oferit un spectacol festiv cu *Norma,* în onoarea întoarcerii lui Gheorghe Bibescu la Bucureşti. Cu acest prilej s-a prezentat şi cantata *Stindardele române iar vîntură...* de I. A. Wachmann, pe versurile lui Lango Massini. Au interpretat Antonietta Galzaroni şi F. Bataggia, acompaniaţi de L. Wiest şi de cor.

M. T. Frisch deţine direcţia unei trupe străine la Iaşi. Văzînd interesul crescînd pentru spectacolele teatralo-muzicale în limba română, preia conducerea ansamblului teatral românesc. În martie 1844 soseşte de la Odessa trupa italiană de operă a lui Iosif Marini. Juca *Belisarie, Furiosul, Nino e pazza per amor* de Copolla. Spectacolele operei italiene alternau cu cele româneşti şi germane ale companiei M. T. Frisch. Publicul nu frecventa reprezentaţiile germane, ceea ce o determină pe directoare să nu-şi poată duce la bun sfîrşit obligaţiile asumate prin contract. Cît priveşte trupa română, aceasta fusese dată, de M. T. Frisch, într-un fel de concesiune regizorului Macé, care nici nu cunoştea bine limba română. Costache Caragiale şi Vasile Alecsandri iau atitudine împotriva direcţiilor străine ale trupei româneşti şi cer piese româneşti, vehicularea unei limbi româneşti curate, literare, formarea actorilor, pentru ca să se pună bazele teatrului naţional, în care muzica era o componentă structurală [2].

La Cluj a activat trupa lui Francisc Komlósy, care a reprezentat parţial opera lui Mozart *Flautul fermecat* (3 decembrie). Din păcate, publicul nu urmărea cu consecvenţă spectacolele lirice. Dovadă, *Flautul fermecat* a putut fi jucat doar la premieră. În vara anului 1844, pe scena clujeană a evoluat trupa Szerdahelyi — Szabó — Havi. La Sibiu şi Braşov îşi continua seria spectacolelor trupa C. Ph. Nötzl şi Ed. Kreibig, în timp ce la Timişoara activa cu succes trupa de operă a lui

[1] *Opera „Norma" la Teatrul italian din Bucureşti.* În : „Curierul românesc", An. XV (1843), nr. 68, 17 septembrie, p. 238.

[2] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I,* op. cit., p. 268—271.

Alexandru Schmiedt. Dintre lucrări merită reținute *Linda di Chamounix* de Donizetti și *Vampirul* de Marschner.

Brașovul, în lunile august—septembrie 1843, a fost vizitat de trupa teatrului din Cluj, care a susținut spectacolele : *Norma, Preciosa, Lucrezia Borgia, Lumpatius vagabondus*, muzica de Johann Nestroy, *Beatrice din Tenda*. Din octombrie 1843—ianuarie 1844, scena o preia trupa lui Gottfried Lange, care rula o serie de piese teatrale cu cîntece și dansuri și singspieluri. Dintre acestea menționăm : *Poștalionul* de T. P. Riotti, *Till Buhoglindă* de A. Müller, *Tichia magică a doctorului Faust*, de Hebenstreit, *Incendiul în pădure* de Ritetzky, *Risipitorul* de K. Kreutzer, *Regele Alpilor* de W. Müller, *Țiganul* de Mislivecec, *Pariul pentru o inimă* de Mislivecec, opera *L'ingano felice* de Rossini și multe altele. În aprilie 1844, din nou are loc turneul trupei teatrale și operei din Cluj.

Teatrul italian din București se află în stagiunea 1844—1845 tot sub direcția lui B. Sansoni, avînd o durată de aproape opt luni (septembrie—martie). Trupa a fost întărită prin angajarea a doi apreciați cîntăreți : primadona Henrietta Carl și tenorul L. Ricciardi. Repertoriul era : *Norma, Linda di Chamounix, Lucia di Lammermoor, Bărbierul din Sevilla, Otello, Somnambula, Marino Faliero, Lucrezia Borgia, Elixirul dragostei*. Activitatea teatrului italian a fost larg reflectată în cronicile lui Cezar Bolliac din „Curierul românesc" și ale d-rului Barak din „Bukarester Deutsche Zeitung", care conțin numeroase observații asupra artei interpretative, menite a contribui, fie la perfectarea realizării artistice, fie la inițierea publicului.

În cronicile sale, C. Bolliac sesizează setea de cultură, de teatru a publicului românesc. „Artele ajung să fie trebuințe neapărate într-un popor ce se civilizează și la noi putem zice că la teatru, care este templul artelor, a ajuns să fie o trebuință, o hrană spirituală" [1].

Se afirmă trupa teatrală-muzicală a lui Costache Caragiale, promovînd un repertoriu național. În mod deosebit s-au bucurat de succes comediile cu cîntece ale lui V. Alecsandri : *Iorgu de la Sadagura* și *Creditorii*. Trupa teatrală românească era foarte apreciată la Iași, avînd ca protagoniști pe actorii Greceanu, Luchian, Teodor Teodorini, și actrițele Teodorini, Costinescu. Trupa de sub direcția Mariei Frisch cultiva cu timiditate opera, excelînd în vodevil. Concertmaistru devine Alexandru Flechtenmacher [2]. La Timișoara, trupa de operă a lui A. Schmiedt joacă în afara repertoriului de concert : *Don Pasquale* de Donizetti și *Dominoul negru* de Auber.

Pentru a înțelege afluența publicului la spectacolele de operă sînt grăitoare următoarele rînduri, evidențiind și valoarea trupei de operă a lui B. Sansoni. „Șapte reprezentații s-au dat în abonamentul acesta și încă pînă acum nu s-a dat o bucată de două ori. Publicul se mărește din reprezentație în reprezentație, și direcția a fost silită să mai adauge

---

[1] Bolliac, C., *Teatrul din București*. În : „Curierul românesc", București, An. XVII, nr. 10, 1845, 2 februarie, p. 40.

[2] Din orchestra teatrului făceau parte : F. Brieze, I. Neudörfler, I. Haas, F. Caudella, Fr. Arnold. Vezi : T. T. Burada, *op. cit.*, p. 284.

mese, balcoane și o bandă de stale care însă nu s-a sfîrșit bine și au fost pline. Specularea biletelor de teatru și a face coadă la teatru era pînă acum o poveste la noi. Se realizează însă" [1]. Cezar Bolliac remarcă prezența unui public nou la operă, locuitorii mahalalelor fiind atrași de un mănunchi de interpreți valoroși [2], ca și de montările îngrijite.

Trupa lui Al. Schmiedt de la Timișoara prezintă, la 15 februarie 1845, premiera operei *Căsuța din Alpi* de Fr. Limmer, lucrare ce nu s-a bucurat de succes.

Pentru stagiunea 1845—1846 teatrul italian trece de sub antrepriza lui B. Sansoni, care se ruinase, în cea a Henrietei Carl. Aceasta se asociase cu proprietarul sălii în care se reprezentau spectacolele, Ieronimo Momolo. Energica primadonă își recrutează ansamblul de la Milano, și odată cu aceasta preia și unele dintre cele mai noi partituri de operă. Printre cîntăreți reținem numele sopranei de origine română Cornelia Höllosi.

Din primăvara anului 1845 activa trupa actorilor români condusă de C. Caragiale și C. Mihăileanu. Concurența pe care o făceau spectacolele românești Teatrului italian l-a determinat pe I. Momolo să adopte o atitudine ostilă, menită să dezagrege tînărul ansamblu autohton. Contractul încheiat între cele două părți conținea clauze grele pentru trupa românească : una din patru reprezentații trebuia să fie în folosul operei italiene, orchestra era plătită de trupa românească. Cea mai ostracizantă prevedere, care a avut un rol nefast în ritmul dezvoltării artei muzical-teatrale naționale, era interzicerea ca trupa românească să abordeze creațiile lirice, de orice natură ar fi [3]. Cu toate interdicțiile, muzica, componentă indispensabilă a spectacolului, nu putea fi neglijată. Piesele aveau și părți muzicale. Mai mult, deși interzicerea cîntării operelor era urmărită cu severitate, actorul trupei românești, Anesti Cronibace, abordase într-un moment festiv cavatina din opera *Belisario*.

La conducerea teatrului din Cluj vin, în stagiunea 1845—1846, Coloman Szerdahelyi și Mihail Havi. Prin angajarea dirijorului Gustav

---

[1] Bolliac, C., *Elisir d'amor*. În : „Curierul românesc", an XVII, nr. 11, 1845, 5 februarie, p. 44.

[2] Bolliac, C., *Teatrul din București. „Linda di Chamounnix"*. În : „Curierul românesc", an XVI, nr. 13, 1845, 12 februarie, p. 52. „De unde es aste fesuri și giubele. Aste chiulafuri și tătărci, aste fisionomii uitate sau necunoscute ? A ajuns teatrul un bal mascat, se întreabă unii pe alții ; cine este ăla, cine e ăla ? Ne-au cotropit mahalalele, Cine desgroapă pe acești reposați în societate ? Cine face pe acești ruginiți să-și lase preferanța sau lotonul cel liniștit și să vie pe lapovițe și pe geruri de foc la teatru ? Ricciardi ? Această privighetoare neostenită în miezul ernii ? Karl ? Acest rotund și maiestos soprano ce ne uimește ? Ferlendis ? Acest bariton sonor ce vibrează ca tunetul ? Vanderer ? Acest glas variat și dulce... Arcușul cel magic al lui Wiest ce alunecă pe inimă și ne fură ca farmecul ? Întregimea orchestrei ? Lumea visează teatru."

[3] Franga, G., *Opera română, vol. I*, op. cit., p. 150. În urma demersurilor făcute, C. Caragiale și C. Mihăileanu au fost scutiți de a mai plăti muzica militară.

Böhm, muzician cu o aleasă pregătire, compartimentul de operă al trupei se primenește sensibil. S-au jucat : *Don Pasquale, Fuga lui Béla, Jurămîntul* de Mercadante, *Zampa* de Hérold și altele, între care și reprezentații cu fragmente din operele compozitorului maghiar Ferenc Erkel : *Báthori Maria* și *Hunyadi László*. Trupa clujeană a întreprins și un turneu în Italia, la Veneția, Padua, Udine.

Conducerea trupei românești o preia, la Iași, Teodorachi Ghica, un boier entuziast, îndrăgostit de teatru. Progresele trupei sînt evidente, fiind subliniate în presa vremii. Actorii executau cîntece în vodeviluri și în diverse momente ale pieselor sau în antracte. Cu ocazia zilei onomastice a domnitorului, 8 noiembrie 1845, s-a dat un spectacol festiv deschis de orchestră și un cor de 20 de moldoveni care au intonat *Imnul național*, pe versuri de Gh. Asachi, muzica de I. Herfner. La închiderea stagiunii, în 30 aprilie 1846, s-a executat de asemenea un alt imn, *Cînd în veacul propășirii*, de G. Sion, pe muzică de A. Flechtenmacher [1]. Dintre piesele cu cîntece de răsunet sînt de menționat *Iașii în Carnaval* de V. Alecsandri și *Provincialul Vadră* de Alecu Russo. La Iași a dat reprezentații, în comperaj cu trupa românească, și balerinii Uhlich, care prezentau diferite dansuri.

La Timișoara activa o trupă sub conducerea lui Zimmermann. Primadonă fusese angajată Cornelia Höllcsi, o cîntăreață română, ce dispunea de o frumoasă voce lirică. A repurtat un mare succes în opera *Linda de Chamounix* de Donizetti.

Teatrul italian din București, în stagiunea 1846—1847, este condus tot de Henrieta Carl. Și la Iași, în septembrie 1846, a existat, pentru o scurtă perioadă, o trupă italiană de operă, condusă de Giuseppe Villa și Giuseppe Barberi. Trupa română trece sub direcția lui Niculai Suțu și Matei Millo. În Brașov și Mediaș a activat trupa lui Franz Leopold, avînd repertoriul axat pe piese cu muzică, singspieluri și opere, dintre care : *Norma, Alessandro Stradella* de Flotow, *Freischütz* de Weber.

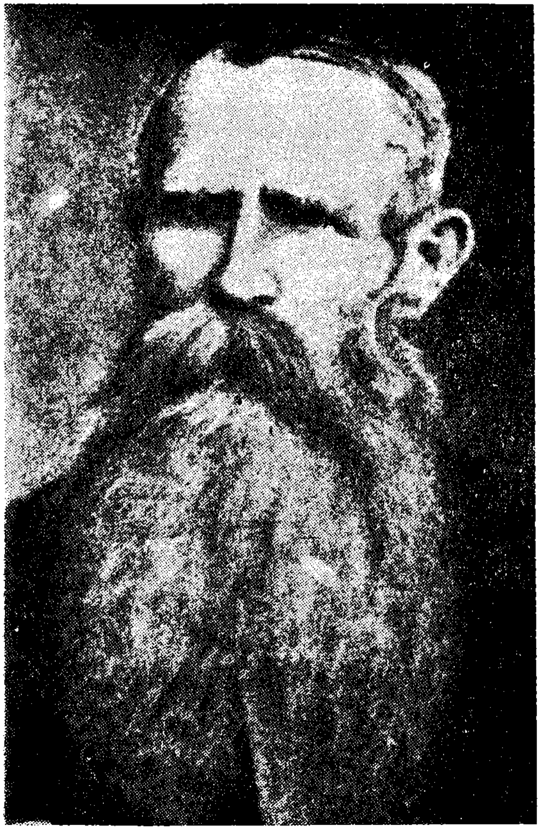
TRUPA ROMÂNĂ DE LA BRAȘOV

Din primăvara anului 1847, la Brașov se afirmă trupa teatrală a diletanților români, care activa în cadrul Societății românești cantatoare theatrale. Inimosul animator al trupei a fost Iosif Farkaș. De fapt, acest ansamblu era forma cea mai desăvîrșită a ansamblurilor înjghebate temporar la Brașov, ca și în alte orașe transilvănene, sprijinite de cărturarii vremii, din rîndul cărora, în mod deosebit, se cuvine remarcat George Barițiu.

Farkaș a fost un cunoscut dansator și actor care a activat în diverse trupe teatrale, jucînd în limba maghiară și română. Din 1845

[1] Burada, T. T., *op. cit., vol. I*, p. 323.

părăseşte Aradul şi întemeiază la Lugoj o Societate românească cantatoare theatrale, cu care colindă diferite centre transilvănene [1]. La Braşov, ca de altfel pretutindeni, trupa a fost întîmpinată cu multă dragoste. Deşi valoarea artistică lăsa uneori de dorit, reprezentaţiile trupei româ-



Iosif Farkaş.

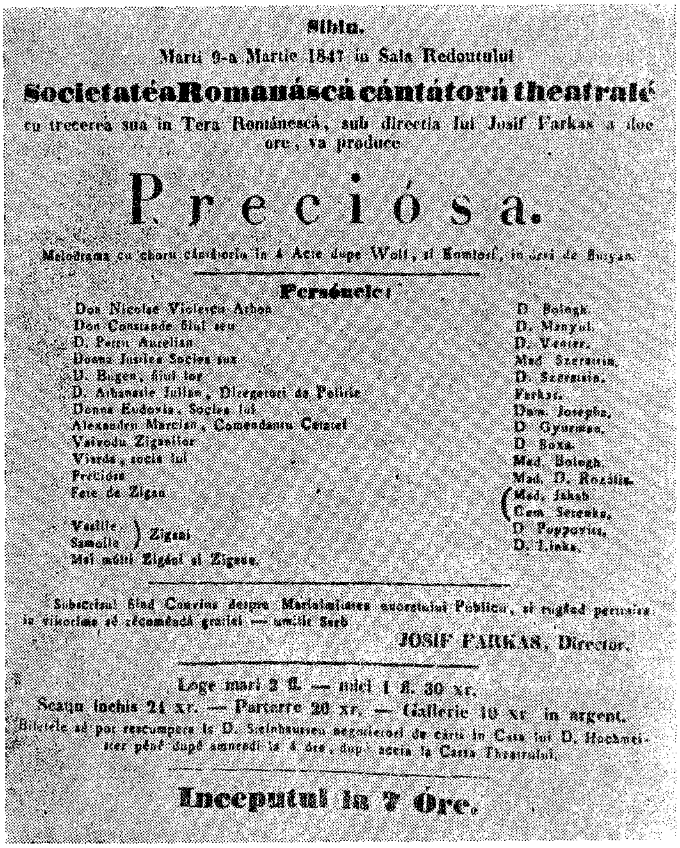
neşti din Transilvania au avut un puternic ecou, înscris pe linia trezirii şi afirmării conştiinţei naţionale româneşti. Piesele cu muzică, jucate de compania lui Farkaş, au fost următoarele [2] : *Căsătoriţii vii şi morţi, Joc voios cu cîntări, „întors“* de Popovici ; *Elizena din Bulgaria sau Pădurea Sibiului,* joc romantic cu cîntări, tradusă din ungureşte de

---

[1] Alterescu, Simion, *Istoria teatrului în România, vol. I.* Bucureşti, Ed. Academiei din R.S.R., 1965, p. 236—242.

[2] Bogdan-Duică, G., *Din istoria teatrului român din Braşov.* În : „Ţara Bîrsei“, nr. 2, 1929, p. 113.

Berceanu [1]; *Căciula sunătoare,* comedie magică cu cîntări, muzica de Henneberg [2], cîntările de Popovici (ca personaj central era un duce din Țara Românească...), *Șapte fete în uniformă,* joc voios cu cîntări, muzica



Afișul melodramei *Precioasa,* prezentată de Societatea românească cantatoare teatrală.

de Glötzer, *Fiica Regimentului,* joc voios cu cîntări, muzică „dela" Donizetti, *Femeile viclene din Serail,* joc voios cu cîntări, muzica de Proch, tradus de Popovici, care a alcătuit și cîntările în limba română,

[1] Distribuția: Almaric (Serecin), Dobroslav (Bocșa), Olfrida (Iacob), Esarco (Linca), Elineno (Rosalia), Boleslav (Farkaș), Covor (Venter), Siva (Gurman), Socol (Bolog), Gorbunov, Stolcov (? și Giurman), Ostroia (Popovici), Milentina (Serena), un șerb (Soici).

[2] Pe afiș, în mod eronat, a fost trecut ca autor al muzicii Schikaneder. Vezi Lakatos, Ștefan, *Opera la Cluj,* op. cit., p. 56.

Soldatul fugit, joc original cu cîntări, *Musa de la Burdujeni,* muzica de Emilian.

Afişele din colecţia bibliotecii Bisericii Negre din Braşov arată că trupa lui J. Farkaş juca şi alte piese : *Preciosa,* melodramă cu cîntece K. M. Weber, *Soldatul fugit* joc cu cîntece (muzica ar putea fi la origine a lui Iosif Szerdahely), *Iorgu de la Sadagura,* pe afişul căruia se arăta că „la sfîrşitul acestei piese urmează un joc românesc naţional".

Din înşirarea de mai sus se constată că piesele erau însoţite de muzică. Mai mult, unele subiecte sînt luate din opere celebre : *Fiica regimentului* de Donizetti şi *Preciosa* de Weber. Cum actorii trupei de amatori români nu erau cîntăreţi, s-au preluat doar unele momente muzicale. Muzicianul trupei, un fel de aranjator, a fost Popovici, actor şi cîntăreţ, despre care nu deţinem suficiente informaţii. Mai apare şi un anume Emilian, la care se indica în mod răspicat „muzica de...". Trupa actorilor români a jucat în numeroase oraşe, ca Arad, Orăştie, Sibiu.

Stagiunile 1847—1848 şi 1848—1849 la Bucureşti au fost contractate de Henrietta Carl, care şi-a propus îmbogăţirea repertoriului cu operele : *Nabucodonosor* de Verdi, *Templierul* de O. Nicolai, *Favorita* de Donizetti, *Vestala* de Spontini, *Luisa Stroti* de Sevelli, *Turcul în Italia* de Rossini, *Căsătoria secretă* de Cimarosa, *Il Bravo* de Mercadante şi *Il casino de campagna* de Golea. De remarcat prezenţa unei opere de Verdi [1]. Compania H. Carl a prezentat publicului bucureştean fragmentul de operă *Mihai Eroul în ajunul bătăliei de la Călugăreni* de I. A. Wachmann, pe versuri de Heliade Rădulescu, şi concertul spiritual avînd în program *Stabat Mater* de Rossini şi *Simfonia III* de Beethoven (lucrare ce nu se ştie cu certitudine dacă s-a executat).

MATEI MILLO REPREZINTĂ „BABA HÎRCA"

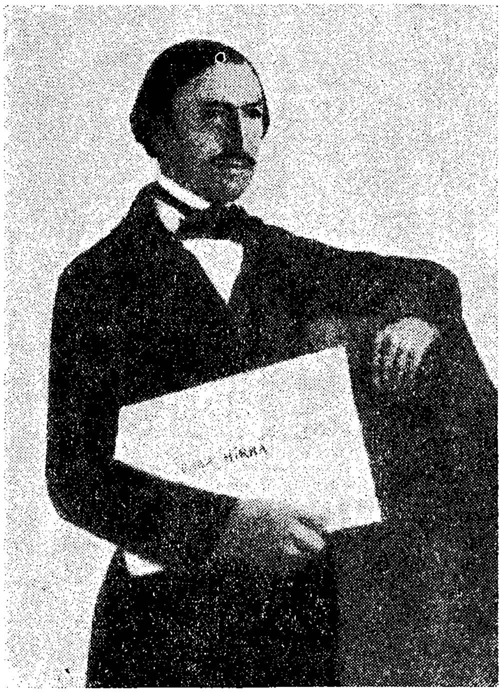
La Iaşi, în stagiunea 1847—1848, existau în paralel două trupe : română şi franceză. Dintre piesele jucate de actorii români reţinem : *Samson şi Spiridon, Piatra din casă* de V. Alecsandri, avînd muzica scrisă de A. Flechtenmacher, şi melodrama *Armura sau soldatul moldovan,* cu muzica de I. Herfner.

Din stagiunea următoare, directorul trupelor devine Victor Delmary, ca apoi direcţia teatrului românesc să i se încredinţeze lui Matei Millo, care reuşeşte să atragă un numeros public, datorită pieselor cu cîntece semnate de Vasile Alecsandri. Un eveniment memorabil a avut loc în seara zilei de 26 decembrie 1848 : reprezentarea „*Operetei-vrăjitorie*" *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher, text de M. Millo. Cronica din Albina românească [2] sublinia : „Piesa nu se înseamnă prin

[1] Ansamblul liric a fost împrospătat cu : Charlotta Griffani, Margherita Lizzoni, Elena Rho, Montresor şi Landi (tenori), Tozzoli şi Maroquelli (baritoni).

[2] Nr. 8, 1849, ianuarie, p. 29—30.

țăsătura intrigei, ca prin tablourile pitoresce, copiate după natură, prin costume naționale și chiar țigănești... Muzica de D. Flechtenmacher, aranjată era națională și bine aleasă..." Interpreții acestei lucrări de însemnătate în mișcarea artei lirice autohtone au fost : M. Millo (Baba Hîrca), Teodor Teodorini (Chiosea), Neculau (Lascu), Gabriela Negroni (Viorica) și Nini Valery (Îngerul). De reținut că pe străzi, după termi-



Creatorul operetei *Baba Hîrca* — Alexandru Flechtenmacher.

narea spectacolului, publicul fredona melodiile „Cu capela cam drăcească", „Tata zice fată, fată"... [1]

La Cluj, datorită unor reparații la clădirea teatrului, trupa, sub conducerea lui Nicolae Feleky, a început să joace din aprilie 1848. În repertoriu, aceleași lucrări lirice. O excepție — premiera operei *Ernani* de Giuseppe Verdi. Evenimentele declanșate de Revoluția din 1848 au dus la perturbarea manifestărilor teatrale.

Trupa lui Ph. Nötzl și Ed. Kreibig a deținut primatul pe scena Sibiului, în stagiunea 1847—1848. În vara anului 1849, a jucat aci și trupa Emil Antony și Karl Friese. La Brașov, au activat în aceeași stagiune trupa lui Anton Stöldisch și apoi trupa lui Karl Friese. Trupa

[1] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. II*, op. cit., p. 35.



Matei Millo, în rolul titular din *Baba Hîrca*.

lui Kreibig și Nötzl a activat și la Timișoara, jucînd : *Lucrezia Borgia*, *Puritanii*, *Bărbierul din Sevilla*, *Stradella*, *Zampa*, *Montecchi e Capuletti* (Bellini). Aceeași trupă, în stagiunea 1848—1849 își îmbogățește repertoriul cu *Ernani* de Verdi, *Freischütz*, *Țar și teslar* de Lortzing și *Flautul fermecat*.

TEATRUL ITALIAN SUB DIRECȚIA LUI PAUL PAPANICOLA

Din toamna anului 1849, cîrmuirea țării îi încredințează omului de teatru, italianul Paul Papanicola, direcția Teatrului italian. În contractul încheiat în acest sens se stabilesc o serie de angajamente-clauze menite a conferi o valoare sporită trupei. Dintre acestea sînt de remarcat : obligativitatea ca, independent de operele rulate în repertoriu și care se mențin, să se reprezinte opt titluri noi în fiecare stagiune. Două trebuia să fie pregătite pînă la deschiderea stagiunii. La fiecare douăsprezece zile se cerea prezentată o nouă lucrare. Trupa juca trei spectacole din săptămînă în abonament. Al patrulea se dădea în beneficiul actorilor sub abonament suspendat.

Stagiunea a început în octombrie 1849 și a ținut pînă în aprilie 1850 [1]. Maestru de cor era Galea (care uneori conducea și orchestra), iar maestru de concert, deci și dirijor, L. Wiest. S-au reprezentat piesele : *Atilla*, *Cei doi Foscari*, *Ernani* și *Lombarzii* de Giuseppe Verdi, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Puritanii*, *Somnambula* de Bellini și *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Se observă că repertoriul noii trupe, în care excelau Cuzzani, Marini și de Vecchi, era axat pe creațiile tînărului Verdi, care începe să devină autorul cel mai îndrăgit [2].

Paralel cu Teatrul italian, la București au avut loc spectacolele trupei ieșene a lui V. Delmary. În vara anului 1850, de mare succes s-au bucurat spectacolele trupei românești, condusă de C. Halepiu [3]. În repertoriu : *Baba Hîrca* și vodevilurile *Nunta țărănească*, *Însurățeii*, *Nicșorescu* și altele două.

M. Millo continuă să activeze la Iași cu trupa sa în stagiunea 1849—1850. V. Delmary conduce teatrul francez. Succesul reprezentațiilor în limba română continua să fie neștirbit, fapt la care contribuiau pie-

---

[1] Franga, G., *Opera Română, vol. I*, p. 186—193.

[2] Dintre soliști menționăm : Basul de la Torre, tenorul Sacherro, soprana Mansui, basul Grandi și baritonul Berger.

[3] C. Halepiu, actor ieșean, venind la București — după cum arată G. Franga, în vol. cit., p. 198 — a adus textul piesei, dar nu și partitura. Cu ajutorul unui muzician necunoscut, a reușit să aranjeze melodiile cunoscute. Cînd, un an mai tîrziu, M. Millo a întreprins un turneu la București cu muzica lui Flechtenmacher, s-au putut constata deosebirile existente între partitura originală și partitura-copie.

sele lui Alecsandri inspirate din realităţile sociale autohtone, cărora A. Flechtenmacher reuşise să le creeze o muzică adecvată, legată de cîntecul popular, ca şi de cupletele de circulaţie. *Iaşii în Carnaval* şi *Coana Chiriţa* erau vodevilurile cele mai preţuite, rivalizînd cu *Baba Hîrca*; dintre premiere, *Scara mîţei*, intitulată „operetă", avînd muzica de A. Flechtenmacher.

La Cluj, în toamna anului 1849, se reiau în selecţiuni spectacolele lirice : *Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia, Somnambula* şi *Ernani*. Din cauza evenimentelor şi a greutăţilor materiale, trupa s-a desfiinţat, ceea ce a făcut ca „muzele să tacă multă vreme" [1].

La Timişoara, în continuare, trupa lui Ed. Kreibig care juca : *Belisarie, Robert Diavolul, Ţar şi teslar, Don Juan, Lucia di Lammermoor, Stradella, Zampa, Martha*. Are loc premiera operei lui Verdi — *Macbeth*. Opere a jucat şi trupa maghiară a lui Szabo şi Havy, al cărei repertoriu uneori se suprapunea celui jucat de trupa germană : *Martha, Lucia di Lammermoor, Belisario*. În plus, avea : *Cei doi Foscari* de Verdi, *Profetul* de Meyerbeer şi *Hunyadi Laszlo* de Ferenc Erkel. Braşovenii au ocazia să asculte lucrări lirico-teatrale în interpretarea trupei lui Karl Adolf Freisse.

TRUPELE ROMÂNEŞTI CULTIVĂ VODEVILUL

Pentru stagiunea 1850—1851 se impune la Bucureşti trupa românească a lui Costache Caragiale, avîndu-l colaborator pe I. A. Wachmann. Evident, între trupa română care cînta numeroase vodeviluri de largă audienţă şi Teatrul italian exista o puternică concurenţă. Chiar şi între trupele româneşti se conturase o luptă aprigă pentru obţinerea scenei bucureştene. Dintr-un memoriu [1] reiese că trupa lui Halepiu îşi însuşea cîntecele destinate pieselor „...fără de vre-un prinţip de muzică vocală, pentru cuvîntul că, începînd cu domnii Halepiu şi Apostolu, pîn' la cel din urmă actor, nici unul nu are cea mai mică ştiinţă de muzică" [2]. Este posibil ca lucrurile să stea într-adevăr aşa, adică nici unul din actori să nu beneficieze de studii muzicale. Situaţia aceasta decurgea din inexistenţa formelor corespunzătoare de învăţămînt muzical. Dar, în nici un caz nu li s-ar putea nega talentul muzical. C. Halepiu era conştient de însemnătatea vodevilului pentru înaintarea artei muzicale naţionale ca şi de cultivarea gustului estetic. Într-un memoriu înaintat domnitorului Barbu Ştirbei, C. Halepiu promitea ca, în cazul cînd i s-ar fi acordat trupei sale scena teatrului, în cinci ani să abordeze şi genul operei [3]. Aşadar, C. Halepiu intenţiona să-şi perfecţioneze trupa şi s-o reorienteze înspre spectacolul de operă. Există în această aspiraţie nimbul

[1] Lakatos, Ştefan, *Opera la Cluj*, op. cit., p. 51.

[2] Arhivele Statului, Bucureşti, Fondul Teatrul Naţional, Dos. nr. 4/1850, p, 185 ; apud Franga, G., *Opera Română, vol. I*, op. cit., p. 199.

[3] *Idem, ibidem*.

unei nobile necesități naționale pe care utopicul C. Halepiu vroia s-o realizeze. Am scris utopicul, deoarece el nu sezisase dificultățile insurmontabile pentru acel stadiu al muzicii noastre în înfăptuirea unei asemenea întreprinderi. Ceea ce merită cu adevărat reținut este postulatul reprezentării de opere, prin forța interpreților români.

Revoluția pașoptistă a generat un puternic avînt cultural. Edificatoare poate fi explozia de trupe autohtone care-și dispută scena teatrului din București, în anul 1850. După trupa „extraordinară" de comedii cu cîntece, vodeviluri și operetă, condusă de C. Halepiu (15 iulie — 15 septembrie), trupa română a artiștilor moldoveni de vodeviluri susține în paralel o serie de spectacole cu cîntecele comice și operetă, condusă de Matei Millo (5 august — 15 septembrie) [1] și, așa cum s-a arătat, trupa română a Teatrului Național, condusă de Costache Caragiale și I. A. Wachmann [2].

Repertoriul cultivat de C. Halepiu era următorul : opereta *Baba Hîrca*, vodevilurile *Nunta țărănească*, *Doi însurăței* și comediile cu cîntece *Nicșorescu* și *Șoldan Viteazul*. Muzica tuturor acestor lucrări se datora lui A. Flechtenmacher, chiar și atunci cînd se cînta după ureche. M. Millo juca : *Baba Hîrca, Coana Chirița, Șoldan Viteazul, Nunta țărănească, Tuzu Calicu, Doi morți vii* [3], *Hornarii, Cei doi urși*. Trupa Caragiale-Wachmann reprezenta comediile cu cîntece : *Grădinarul orb, Doi coțcari, O comoară, Claca țărănească, Piatra din casă* [4]. Deși nu se menționează autorul muzicii în spectacolele acestei trupe, este de presupus că acesta este I. A. Wachmann. În mod cert, partitura la *Claca țărănească* o semnase I. A. Wachmann.

La Brașov activa trupa de teatru și muzică a lui Carl Folnes și Franz Kamauf. Lucrările se înscriau pe orbita tradiției locale, piese cu cîntece, coruri și dansuri, alături de care figurau și cîteva opere. În mod concret, cîteva titluri : *Călugăr și soldat*, muzica de Hebenstreit, *Libertate și muncă* de Fr. von Suppée, *Prima sărutare* de A. Müller. La Cluj, se afla în turneu trupa germană a lui Karl Friese, profilată pe piese cu muzică. Concomitent, trupa teatrului maghiar, aflată sub conducerea lui Ioan Kaczvinsky, nu va reuși să remonteze interesul pentru operă.

La Iași, Victor Delmary, care avea mandatul să dispună de activitatea teatrală, duce tratative cu impresarul Clary pentru a oferi spectacole de operă. În cele din urmă, în luna mai 1851 începe o mică stagiune lirică, prin trupa de operă italiană condusă de Pietro Tozzolli,

---

[1] În drum spre București, trupa a jucat în mai multe orașe : Roman, Bacău, Focșani. La reîntoarcere, a trecut prin : Brăila, Galați, Bîrlad, Vaslui, Adjud.

[2] Ansamblul era format din : Marița Apostolu, Alexandrina Teodorescu, Catinca Mihăescu, Eleonora Cecili, Ion Lăscărescu, Iorgu Caragiale, Mihail Pascaly, C. Scărlătescu, Iorgu Apostolu, I. Gestian, A. Ivolski, Rozi Ion Vlădicescu și C. Halepiu. Trupa avea un cor format din șase coriști și patru coriste. Capelmaistrul orchestrei era L. Wiest.

[3] *Unu Românu din București : Teatrul moldoveanu în București*. În : Zimbrul II (1851), nr. 34, 25 octombrie, p. 133—136.

[4] Franga, G., *Opera română, vol. VI*, op. cit., p. 1454—1456.



Matei Millo în Barbu Lăutarul.

jucînd : *Cei doi Foscari, Elexirul dragostei, Norma, Bărbierul din Sevilla, Ernani, Beatrice di Tenda, Lucia di Lammermoor, Romeo și Julieta.* Spectacolele au fost departe de perfecțiune, deoarece orchestra era improvizată și cu compartimente insuficient reprezentate, iar decorurile erau neadecvate acțiunii. Cu toate acestea, ieșenii îndrăgeau opera. Însemnă-



Matei Millo.

tatea trupei italiene este relevată în paginile „Gazetei de Moldavia" : „...credem că ființa Operei Italiene în Iași va fi de mare folos și pentru trupa românească, care va găsi în ea o școală practică de muzică, ce de mulți ani s-au cercat a se introduce" [1].

[1] E... *Hronică teatrală.* În : „Gazeta de Moldavia", XXIII (1851), 9 iulie, p. 219. În paginile acestui ziar se publică două comentarii (p. 267—268) pe marginea unui articol apărut în „La Gazette des Théâtres" din Milano, cu scopul de a pune la punct informațiile eronate cu caracter geografic și istoric asupra Iașului, care ar putea avea „...un efect negativ asupra artiștilor italieni".

În stagiunea 1851—1852, repertoriul trupei lui Caragiale — Wachmann, care juca la Bucureşti, se îmbogăţeşte cu : *Baba Hîrca, Iorgu de la Sadagura, Lumpatius-Vagabondus, Plăpumăreasa*, ca şi alte piese autohtone şi adaptări de piese din repertoriul european. Se constată că gustul publicului românesc se îndrepta în această perioadă mai mult spre spectacole cu muzică, decît spre lucrări cu un caracter eminamente dramatic. Teatrul italian se află sub antrepriza lui P. Papanicola.

Trupa lui M. Millo, deşi se bucură de mare succes, trăieşte clipe grele din cauza faptului că unii dintre membrii ei sînt atraşi de oferte mai avantajoase la Bucureşti. Nini Valery, care părăsise Iaşii, se bucura de multă preţuire la Bucureşti. Atrăgînd atenţia stăpînirii asupra fenomenului de dezintegrare, Gh. Asachi, ca unul care a contribuit la naşterea teatrului ieşean, cere acţiuni concrete pentru susţinerea trupei „Artistul Flechtenmacher — scria Gh. Asachi în mai 1852 — carele prin talentul său au cîştigat meritul de compozitor a ariilor naţionale, se distărează, încît de amu societatea din Iaşi va fi lipsită de un punct de întrunire dorită“ [1].

Din octombrie 1851 începe stagiunea trupei italiene de operă, condusă de Victor Delmary. Trupa dispunea de 13 solişti, 14 corişti, maestru de capelă (dirijor) era Ottaviano, directorul orchestrei, Carol, prim violonist, Arnstein, şeful corului, Gaetano. În repertoriu : *Lombarzii, Nabucodonosor, Attila, Robert Diavolul, Italianca în Alger, Fiica regimentului, Don Pasquale, Masnodieri, Belisario, Gemma de Vergy, Semiramida*. În afara acestor lucrări noi, în repertoriul curent figurau alte opt titluri : *Lucrezia Borgia, Ernani, Lucia di Lammermoor, Bărbierul din Sevilla, Romeo şi Julieta, Elixirul dragostei, Foscari* şi *Norma*. De remarcat : Verdi apare cu cinci titluri. S-au jucat şi *Jurămîntul* de Mercadante şi *Vestala* de Spontini.

În cronica la opera *Bărbierul din Sevilla*, din „Gazeta de Moldavia“, care publica ample materiale asupra spectacolelor de operă, se arată rolul influenţei muzicii italiene. „Din epoca înrîuririi străine în Moldova, muzica naţională, ca şi alte datini moştenite de la străbuni, s-au refugiat în mediul locuitorilor de ţară, acolo încă se aud doinele melodioase şi horele carele, în lipsă de fapte, întreţin între popor sentimente patriotice cu deprinderile orientale introduse prin politii ; în cursul domniilor de la fanar, ni s-au fost insuflat şi gustul pentru muzica turcească şi, deşi Stambulul o au întărit în sînul său, mulţămită fie reformelor rădăcinelor operate şi în acest ram, noi ne ţinem de dînsa mai mult din deprindere decît din sentiment. Astăzi în timpul lui Orfeos, armonia produce la noi minuni, şi ist rezultat sîntem mai cu seamă datori operei italiene, carea, prin aleasa compunere a trupei sale, face o favorabilă reformă în gustul publicului şi aduce societăţii plăcerile cele mai alese“ [2].

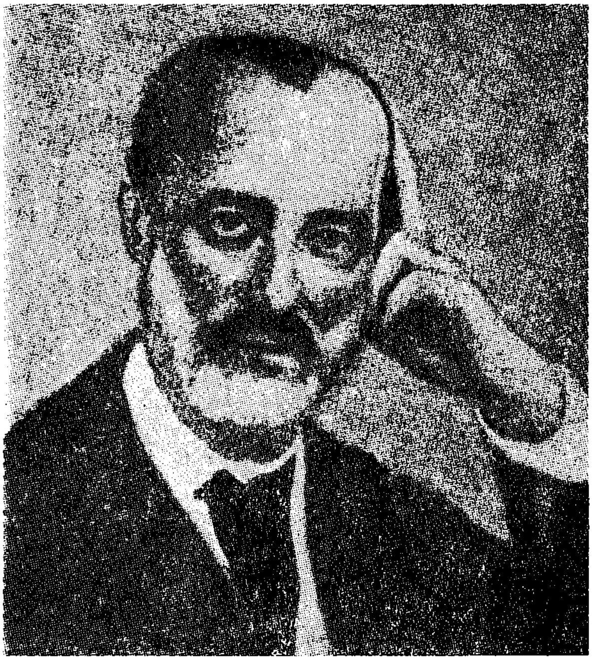
---

[1] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. II*, op. cit., p. 77.

[2] *Bărbierul din Sevilla*. În : „Gazeta de Moldavia“, 1851, 26 noiembrie, p. 375—376.

Dintre soliştii trupei italiene, care pare să fi fost bine pusă la punct, menţionăm : Laura Giordano, Laura Cardoni, Prospero Derivis, Ludovico Carra şi Tozzoli. Iaşul continuă să aibă şi trupă franceză de vodevil.

La Timişoara, trupa lui Kreibig joacă *Hughenoţii* de Meyerbeer, *Macbeth* de Verdi. Repertoriul era destul de variat. *Ernani, Norma,*

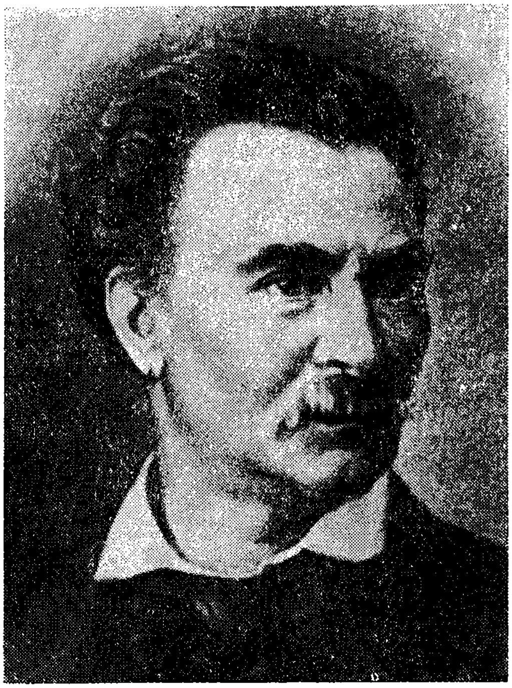


Impresarul ieşean Victor Delmary

Ţar şi teslar, Vampirul de Marschner, *Die Zigeunerin* de Balfe, *Muşchetarii regelui* de Halévy, *Belisario, Robert Diavolul.* În luna mai activa şi trupa lui Szabó şi Havy. Titurile operelor jucate indică lucrări de mare popularitate : *Lucia di Lammermoor, Bărbierul din Sevilla* etc. Mai deosebit, *Wilhelm Tell* de Rossini.

La Braşov acelaşi repertoriu promovat de trupa C. Folnes şi F. Kamauf. Compozitorii jucaţi sînt minori : Carl de Barbiere, Proch, Riotti, C. Binder, A. Müller. În luna octombrie 1851, la Braşov se găseşte trupa naţională de balet a Operei din Viena, condusă de Gebrüder Schier, avînd 14 membri. Au prezentat : un balet mitologic, dansuri diverse, inclusiv „La Gitana", dansuri comice cu piramide. Un alt program a cuprins un mare balet, pantomime şi dansuri sub titlul *Serata unui şeic de beduini.* Încă două titluri : *Lupta romanilor* şi *Jocco, maimuţa din Brazilia.*

Trupa românească de teatru joacă, între altele, *Muza de la Burdujeni,* farsă cu cîntece de C. Negruzzi. Pe afiş chiar şi muzica i se atribuie lui Negruzzi, ceea ce nu poate fi acceptat. Tot în primăvara anului 1852 susţine spectacole la Braşov trupa maghiară a lui Mihai Pósa care prezintă piese cu cîntece. Afişele erau tipărite în toate trei limbile vorbite în oraşul de la poalele Tîmpei : româna, germana, maghiara.



Costache Caragiale.

La Cluj, trupa locală oferă spectacole de operă italiană : *Ernani, Lucia di Lammermoor, Norma, Don Pasquale, Belisario, Lucrezia Borgia.* Se mai joacă opera lui Ruzitska, *Fuga lui Béla.* În iulie, pe scena clujeană a cîntat Carolina Cuzzani.

Stagiunea bucureşteană 1852—1853 înregistrează deplasarea interesului marii părţi a publicului către comediile cu cîntece, în timp ce opera italiană, probabil din pricina valorilor interpreţilor, nu mai este atît de frecventată. Trupa română a Teatrului Naţional îşi continuă activitatea sub direcţia lui C. Caragiale — I. A. Wachmann. Spectacolele noi au fost : *Zoe sau Un amor românesc* (vodevil) [1], *Roza magică* (feerie), *Fata aerului* (feerie), *Judita şi Holofern* (operetă-parodie), *Steaua*

---

[1] În seara premierei, soliştii de operă Lesnievska, Musiani şi Finochi au interpretat arii celebre.

păstorului (operetă). Autorul muzicii acestor lucrări este I. A. Wachmann.

Repertoriul teatrului italian : *Robert Diavolul* de Auber, *Lucia, Poliuto, Linda* și *Elexirul dragostei* de Donizetti, *Norma* și *Somnambula* de Bellini, *Ernani, Hoții* (I masnadieri), *Luisa Miller* și *Nabucco* de Verdi. La București, a activat și trupa franceză de comedii și vodeviluri, condusă de Seguy și Varangot. O a patra trupă existentă în capitala Țării Românești, era germană, condusă de Levenberg și apoi de Titus Richter.

În seara zilei de 31 decembrie 1852 are loc inaugurarea noii clădiri a teatrului din București, printr-un spectacol susținut de trupa lui C. Caragiale și ansamblul italian al lui Papanicola. Clădirea putea rivaliza cu cele mai frumoase săli din capitalele Europei, fiind concepută de arhitectul Heft, într-un stil grandios [1]. La București activa și o trupă germană condusă de Karl Schiferstein, care juca și piese cu muzică.

Matei Millo părăsește Iașul. Trupa moldovenească va fi condusă de actorii Poni și Luchian, care direcționează repertoriul către drame în dauna vodevilurilor. Opera italiană sub direcțiunea lui V. Delmary anunță cincizeci de spectacole. Vom înțelege atitudinea publicului față de operă, din următoarele rînduri : „Reprezentațiile operei italiene urmează a concentra toată plăcerea doritorilor de muzică. Gustul publicului pare mai cu preferință șintit (ațintit — n.n.) asupra pieselor serie, ce sînt mai mult frecventate, deși executarea operei bufe, mai ales cînd este bine aleasă, se face cu toată deplinătatea" [2]. Într-o cronică teatrală care făcea bilanțul stagiunilor de operă, se sublinia „plăcuta suvenire" a spectacolelor care nu vor „...rămînea fără înrîurire asupra informării gustului public pentru muzica cea clasică" [3].

La Sibiu activa trupa germană condusă de Eduard Kreibig. La Timișoara s-a aflat în turneu trupa Szabo-Havy. Conducerea trupei locale de operă o preia Friedrich Stampfer, care o va deține timp de șase ani. Premiera operei *Rigoletto* la Timișoara a însemnat și căderea sa. Publicul n-a înțeles această capodoperă a lui Verdi. Societatea de operă din Cluj, condusă de Kaczvinski, întreprinde un turneu la Brașov, în iunie-iulie 1853. Clujul găzduiește spectacolele trupei Havi Mihai și Iosif Szabo, care joacă : *Martha, Ernani, Norma.*

Trupa lui C. Caragiale, în stagiunea 1853—1854, abordează un repertoriu variat cuprinzînd și lucrări mai pretențioase. Figurează în lista titlurilor jucate și *Fiica Regimentului* de Donizetti ; în rolul titular

---

[1] *Deschiderea teatrului celui nou la 31 decembrie.* În : „Vestitorul românesc", 1853, p. 26—27. Trupa lui C. Caragiale joacă lucrări muzicale ca : *Roza magică*, muzica de N. Piccini, *Steaua păstorului* de I. A. Wachmann.

[2] *Un stalistu. Cronică teatrală despre reprezentațiile operei italiene din Iași.* În : „Gazeta de Moldavia", 1852, nr. 95, 8 decembrie, p. 275—276.

Dintre interpreții operei italiene din Iași menționăm : Giuseppina Brambilla' Luigio Vasquetti, Delfina Ademolo, Paolo Scotti, Ippolito Bremond, Donelli, Pietro Tozzolli.

[3] *Cronică teatrală.* În : „Gazeta de Moldavia", XXV (1853), p. 110.

apare Nini Valery. Probabil era o adaptare. Pot fi amintite şi alte lucrări reprezentate : *Şapte fete în uniformă* de Gläser, *Ninon* de I. A. Wachmann, *Nunta ţărănească* de Flechtenmacher, *Preciosa* de Weber, *Lampa fermecată* de Nicolas Piccini, *Baba Hîrca, Steaua păstorului* (operetă) de I. A. Wachmann. Începînd cu luna februarie, la



Artista şi cîntăreaţa
Nini Valéry.

Bucureşti, se afirmă o trupă românească condusă de Matei Millo şi C. Mihăileanu. Spectacolele teatrului italian încep abia în ianuarie 1854, sub conducerea lui P. Papanicola, care îşi va încheia mandatul de director. Pe afişe : *Luisa Miller, Ernani* şi *Rigoletto* de Verdi, *Piratul, Puritanii* şi *Norma* de Bellini, *Fiica regimentului, Linda, Lucrezzia Borgia* şi *Lucia* de Donizetti, *Bărbierul din Sevilla* şi *Otello* de Rossini. De remarcat că orchestra condusă de L. Wiest se compunea din 34 de persoane iar corul din 24 persoane. Trupa germană de la Bucureşti a lui T. Richter a jucat în limba română *Herşcu Beccegiul.* În cadrul acestei trupe a susţinut spectacole baletul condus de Ph. Ottinger.

La Iași, V. Delmary are mari dificultăți în înjghebarea trupei românești. Lipsa actorilor, cîntăreților și instrumentiștilor evidențiază necesitatea înființării „Conservatorului declamatoriu și filarmonic“ [1]. Trupa molodvenească abordează lucrări de succes, între care *Linda di Chamounix*, care din operă devine melodramă. Interpreta principală a fost Maria Flechtenmacher. În repertoriul operei italiene apar titluri noi : *Polliuto, Italianca în Alger, Rigoletto, Safo, Il Bravo, Luisa Miller, Nina, pazza per amore* [2]. Iată cum era prezentată opera italiană în contextul vieții teatrale moldovenești : „Al treilea period a esistenței Teatrului italian în Iași au început, și cu dînsul șirul plăcerilor pentru doritorii Operei. Nime nu ar fi așteptat, că un public teatral, deprins de 20 ani, cu vodevil și comedii franceze, uneori germane și rareori române, să poată în așa scurt timp, nu numai a se împărtăși pentru muzica italiană, din analogia uricului său, ce încă a se face oprețuitor și giude competent...“ [3]. Titlurile jucate au fost aceleași ca în stagiunea trecută. Nu apar *Italianca în Alger* de Rossini și *Rigoletto* de Verdi [4]. Valoarea spectacolelor era determinată de vocile de calitate ale cîntărețelor Brambilla și Vaschetti, pentru care publicul ieșean manifesta deosebită prețuire.

La Cluj, trupa lui Kaczvinski include pe lista repertoriului liric opera lui Meyerbeer, *Profetul* [5]. Opera *Rigoletto* se reia la Timișoara. Se joacă de asemenea opere celebre, precum *Hughenoții* și *Profetul* de Meyerbeer, *Wilhelm Tell* de Rossini, *Martha* de Flotow. La Brașov activa cu succes trupa diletanților români și trupa germană a lui Carol Friese. Românii jucau *Nunta țărănească, Muza de la Burdujeni*, cu muzica de Emilian [6]. Interpretau : Angelu, Emilian, Raț, Alecsiu, Uce-

[1] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. II*, op. cit., p. 101.

[2] Cîntăreți principali : Luigia Abodia, Marieta Anselmi, Placido Corvetti, Milesi (tenor), Prospero Derivis, Scranathey, Tozzolli.

[3] „Gazeta de Moldavia“, XXV, 1853, nr. 85, 29 octombrie, p. 341.

[4] T. T. Burada, în *Istoria teatrului în Moldova*, afirmă la p. 116 că, la începutul lunii februarie 1854, s-ar fi jucat opera *Trubadurul*. În realtiate, opera lui Verdi a fost prezentată în capitala Moldovei cu un an mai tîrziu. Vezi : „Gazeta de Moldavia“, 1855, p. 29 și 49—51.

[5] Ferenczi, Z., *A Kolozsvari szinészet...*, op. cit., p. 414.

[6] Emilian Ștefan s-a preocupat de muzică. El este acela care, în 1850, invita la Brașov doi dansatori din Lunca Arieșului, pe Ion Călușeru și Simion Țichindean, pentru a-i învăța călușarul pe tinerii români. Din acest dans, Șt. Emilian alege 12 figuri care constituie temelia dansului „Romana“. Emilian popularizează și bătuta. Pentru piesele trupei de diletanți români aranjează muzica la : *Muza de la Burdujeni, Piatra din casă, Doi țărani și cinci cîrlani* etc. Este interesant cum piesele, vodevilurile lui Alecsandri și ale altor autori care aveau muzica de Flechtenmacher și I. A. Wachmann sînt reluate de actorii transilvăneni cu o muzică readaptată, alcătuită după cerințele și gustul publicului transilvănean. Vezi : Mărcuș, Șt. *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal și Banat*. Timișoara, Inst. de arte grafice, 1945, p. 35.

nicescu, Rusu, dra. Rozalia. Trupa lui Friese era profilată pe piese cu cîntece, coruri, dansuri şi nicidecum spre operă. Sub acest aspect, este evident că nivelul se afla sub cel înregistrat anterior de directori ca Gerger, Kreibig, T. Müller. Cîteva titluri : *Vagabondul,* muzica de Carl Binder, *Talismanul* de A. Müller, *Gervinus* de Fr. Suppée, *Alina sau Braşovul într-o altă parte a lumii,* muzica de W. Müller, *Till Buhoglindă,* muzica de A. Müller şi multe alte lucrări. Este interesant că pe afişe apare numele capelmaistrului şi compozitorului Karl Teodor Wagner, care va juca mai tîrziu un rol important în viaţa muzicală a Craiovei. Piesele reprezentate, la care el este autorul muzicii sînt : *Farsa drept medicament sau Cine vrea să-şi îndrepte soţia s-o trimită la teatru, Extravaganţele carnavalului, Unchiul Tom* şi *Fierarul de la lacul Achen.* K. T. Wagner obişnuia să introducă în repertoriul dirijat de el vodeviluri româneşti. În spectacolul din 9 ianuarie 1854 va juca *Doi ţărani şi cinci cîrlani* [1]. Din luna mai 1854, la Braşov soseşte trupa lui Ioan Foliuns care a prezentat : *Lucia, Cei doi Foscari, Cumanii* de Georg Kaiser, *Maria de Rohan* de Donizetti, *Ernani, Evreul* de F. Erkel, *Martha, Bărbierul din Sevilla, Hunyadi Laszlo* de F. Erkel, *Rigoletto, Don Pasquale, Fra Diavolo, Norma, Profetul* de Meyerbeer şi vodeviluri sau piese cu muzică.

La Bucureşti, stagiunea teatrală şi lirică 1854—1855 debutează cu spectacolele ansamblului C. Caragiale, care întîmpină tot mai multe dificultăţi, ceea ce va determina reorganizarea sa în asociaţia C. Caragiale — I. A. Wachmann — C. Mihăileanu — M. Pascaly. În paralel juca, începînd cu luna octombrie 1854, şi trupa lui M. Millo. Rivalitatea dintre C. Caragiale şi M. Millo se pare că a dat cîştig de cauză celui de al doilea. M. Pascaly şi C. Mihăileanu îl părăsesc pe Caragiale şi se angajează în trupa lui M. Millo. Teatrul italian îşi începe activitatea sub direcţia lui L. Wiest [2]. Ulterior, direcţiunea o capătă Ulisse Creţeanu, care pare să fi fost nepriceput în afaceri [3]. Teatrul italian dispunea în această stagiune de o trupă de balet. Repertoriul a fost mai sărăcăcios decît în stagiunile trecute : *Ernani, Rigoletto, Trubadurul, Macbeth* de Verdi, *Lucia, Lucrezia Borgia* şi *Linda* de Donizetti, *Norma, Puritanii, Somnambula* de Bellini, *Otello de Rossini* [4]. Aşadar, premiera stagiunii a fost noua operă a lui Verdi, *Trubadurul.*

La Iaşi, Vasile Alecsandri, într-un memoriu pătruns de o înaltă conştiinţă patriotică, în care se arată că nu mai este posibilă dependenţa trupei române de trupa italiană, obţine conducerea destinului artei

---

[1] „Kronstädter Zeitung", Braşov, nr. 2, din 5 ianuarie 1854. Conf. Zinveliu Gema, op. cit., p. 8.

[2] „Vestitorul Român", 1854, supl. la nr. 74, p. 1—2 ; „Bukarester Deutsche Zeitung", 1854, p. 307. D. C. Ollănescu, în *Istoria teatrului,* p. 197, susţine că trupa italiană şi-a început activitatea sub direcţia lui Wiest. G. Franga, în *Opera Română, vol. II,* p. 231, neagă acest adevăr, ce rezultă cu claritate din presa vremii.

[3] „Eco musicale di Romania", nr. 5, 1895.

[4] Protagoniştii rolurilor : Truffi, Benedetti, Keneth, Corbasi (soprane), Boldanza, Irfré (tenori), Mancusi (bariton), Bremond (bas).

interpretative teatrale. Trupa italiană se afla mai departe sub conducerea lui V. Delmary. Contractul încheiat pentru stagiunea 1854—1855 prevedea angajarea unor artiști corespunzători, îmbunătățirea compartimentelor coral și orchestral. În lunile de vară, V. Delmary avea autorizație să susțină spectacole la Galați. S-a jucat în această stagiune și *Trubadurul* de Verdi, a cărei premieră fusese precedată de un imn în onoarea domnitorului. Pe scena timișoreană au răsunat : *Rigoletto, Lucia, Profetul, Trubadurul, Don Juan, Nevestele vesele din Windsor* de O. Nicolai, *Ernani, Macbeth,* care nu erau cîntate prea bine, fapt pentru care publicul se împuținează. Sălile erau arhipline cînd apăreau pe afișe cîntăreți străini, ca de exemplu Mandl de la Hamburg.

O nouă operă de Verdi,prezentată în premieră la Timișoara, nu a avut succes — *Trubadurul.* Ca și *Rigoletto,* această lucrare a fost primită cu o totală răceală de către publicul timișorean. Un cronicar scria cu dezinvoltură despre opera *Trubadurul,* că „...nici într-un caz nu reprezintă un cîștig pentru literatura de operă“ [1]. Și totuși, după cîteva stagiuni, și la Timișoara Verdi va deveni cel mai iubit compozitor.

La Brașov, Carol Friese își reîncepe stagiunea. Se jucau piese cu muzica de tipul : *Capitalistul și ginerele* de A. Müller, *Maimuța și logodnicul* de capelmaistrul Ott, *Regele aurului* de A. Müller. Compozitorii cei mai des întîlniți pe afișe erau A. Müller și C. Binder.

Trupa română a Teatrului Național din București, în stagiunea 1855—1856, s-a aflat sub direcția lui N. Paraschivescu, avîndu-l conducător artistic pe M. Millo. Dintre lucrările noi prezentate sînt de reținut : *Corbul Român, Herșcu Boccegiul.* Repertoriul era axat în principal pe piese, vodeviluri și operete mai vechi. În calitate de director de scenă, M. Millo le-a redat în montări noi.

La direcția Teatrului italian revine P. Papanicola. Antrepriza lui Ulise Crețeanu se soldase cu un substanțial deficit. Papanicola era ceva mai îndemînatic în dirijarea treburilor complexe ale unei trupe lirice. Cadrul activității trupei de operă era următorul : stagiunea dura din octombrie pînă în martie, teatrul italian primea subvenție din partea guvernului. Săptămînal se jucau cel puțin trei opere. Balurile erau în concesia impresarului. Ansamblul trebuia să aibă 12 soliști, 24 de coriști și 32 de instrumentiști, conduși de un capelmaistru ; în plus, artiști pentru roluri mici, supleanți și figuranți. Cît privește repertoriul, în afara lucrărilor curente înscrise pe afișe în stagiunile trecute, antreprenorul era obligat să monteze „patru opere mari din cele renumite“.

Stagiunea a debutat cu *Trubadurul.* S-au mai jucat : *Macbeth, Rigoletto, Ernani, Luisa Miller* de Verdi, *Somnambula, Norma* de Bellini, *Bărbierul din Sevilla, Otello de Rossini, Linda* de Donizetti [2].

Vasile Alecsandri renunță la conducerea trupei românești din Iași, pe care o preia actorul Neculai Luchian. A. Flechtenmacher continuă

---

[1] Braun, D., *Bánsági Rapszódia,* op. cit., p. 60.

[2] Dintre artiști, solistele Ponti dell'Armi, Biscottini Fiorina ; soliștii Lorini, Coliva, dell'Armi, Vitti.

să dețină funcția de capelmaistru. Victor Delmary asigură reprezentații de operă italiene. La Timișoara, repertoriul de operă jucat este cel curent. Nou apare reluarea operelor lui Mozart : *Răpirea din Serai, Flautul fermecat.* Se află în turneu la Timișoara și ansamblul coregrafic Schier, care prezenta dansuri vechi. Societatea de balet din Brno, condusă de Julius Hopp, susține spectacole la Sibiu și Brașov. Clujul, în acest sezon, nu dispune de trupă lirică.

În stațiunea 1856—1857, trupele bucureștene își continuă activitatea sub aceleași auspicii. Actorii români înscriu în repertoriu : *Nicșorescu* și *Jianul, căpitan de haiduci.* La Teatrul italian intervin cîteva titluri mai vechi, între care *Vestala* [1]. Publicul începe să arate o anumită nemulțumire față de trupa italiană. S-au mai reprezentat : *Trubadurul, Lombarzii, Rigoletto, Ernani, Puritanii, Linda, Lucrezia Borgia, Don Pasquale, Maria de Rohan, Norma.*

La Iași un strălucit succes cunoaște piesa *Crai nou* de V. Alecsandri, muzica de A. Flechtenmacher. Trupa italiană a lui V. Delmary oferă peste 70 de reprezentații, între care două titluri noi : *Maria de Rohan* de Donizetti și *Traviata* de Verdi [2]. În orașele transilvănene se succed reprezentanțiile trupelor C. Friese, M. Havi. La Galați, Luigi Ademollo, actor de mîna doua, încheagă o trupă cu care joacă vodeviluri.

I. A. Wachmann este autorul cel mai cîntat în cadrul trupei lui M. Millo, care a jucat la București, în stagiunea 1857—1858. Cîteva titluri : *Fata aerului* (feerie), *Soldatul român* (vodevil), *Iudita și Olophern* (operetă). Este interesant că muzica la vodevilul *Tunsul Haiducul* era de Ochialbi, celebru lăutar, aranjată și orchestrată de I. A. Wachmann.

Nicolae Filimon, în cronica la *Iudita și Olophern*, constată cu amărăciune că în trupa românească nu se găsesc cîntăreți corespunzători rolurilor muzicale. Arătîndu-se că artiștii noștri nu dispun de o pregătire profesională, N. Filimon cere muzicienilor angajați în trupă să se ocupe de instruirea interpreților, spre a le arăta metoda „de a cînta cu voce de piept și a părăsi acel timbru nazal, ce face din cea mai frumoasă muzică europeană o parodie“ [3]. Filimon crede că se abordează prematur genul operetei de către trupele autohtone.

Antrepriza operei italiene se acordă lui Jean P. Danterny, care organizează o trupă valoroasă. Angajează cîntăreți noi [4] care reprezintă operele : *Trubadurul, Lombarzii, Rigoletto, Ernani, Traviata* de Verdi, *Linda, Lucrezia Borgia, Don Pasquale, Lucia* și *Maria de Rohan* de Donizetti, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini și *Norma* de Bellini. După

---

[1] Au cîntat : Ghedini, Fontanesi, Ponti dell'Armi, Soretti, Licino Mureno, Vitti, Brignoni.

[2] Soliștii operei italiene de la Iași : Garibaldi, Fortuna, Fantazzi (cîntărețe) și Biundi, Del Vecchi și Silier Buzi.

[3] Filimon, N., *Iudita și Olophern*, dramă în două acte, pusă pe muzică de d. Wachmann. În : „Naționalul“, București, I (1858), nr. 45, mai 15, p. 173—174.

[4] Rachele Gianfredi, Cleopatra Guerini, Carlo Liverani, d-na Steler, Fr. Steler, Cesare della Costa.

cum se vede, compozitorii care dominau autoritar erau Verdi și Donizetti, cu un număr egal de titluri. Rossini, care în urmă cu două decenii era suveran, se află acum pe un plan secundar, împreună cu Bellini. J. P. Danterny decedează după numai două luni de la deschiderea stagiunii. Spectacolele își vor continua cursul normal sub egida lui G. Spiro, secretarul antreprenorului dispărut.

Nicolae Filimon începe să publice cu consecvență în ziarul Naționalul, editat de C. A. Rosetti, cronici ample, conținînd observații critice pertinente. Comparînd direcțiunea lui Danterny cu cele anterioare, respectiv P. Papanicola, N. Filimon trece în revistă meritele și carențele trupelor italiene. Pornește de la definirea misiunii acestui focar de cultură. „Adevărata misiune a unui teatru de operă este ca, traducînd cu fidelitate cugetarea maeștrilor și reproducînd pe scenă operele lor, așa precum sînt scrise să formeze gustul publicului, dar nu să-l strice“ [1]. Se subliniază meritele personale ale unor cîntăreți [2], dar N. Filimon consideră că „...ceea ce constituie un adevărat teatru nu este un individ sau două, nu este o melodie frumoasă sau o arie bine cîntată de o voce bine condiționată, ci ansamblul“ [3]. Filimon nu pretinde o trupă de prima mînă, deoarece posibilitățile materiale nu îndreptățesc aceasta. El cere : „un ansamblu în înțeles muzical, adică un cor intonat bine, un orchestru compus de instrumente bine aranjate, condus cu toată preciziunea cerută de artă și bine disciplinat“. Sînt relevate deficiențele trupelor anterioare : în fiecare an doar cîțiva soliști erau buni, corul discordant, format din elemente lipsite de voce, orchestra alcătuită din „invalizi și recruți“, lipsa decorurilor adecvate, amputări în partitură, nu se îndeplinea clauza prezentării numărului de premiere. În trupa lui Danterny, pe care nu o consideră perfectă, găsește mai multă unitate în execuție, ansamblul mai bun, orchestra cînta mai acordat, deși îi lipseau cîțiva instrumentiști de valoare.

Imperativele formulate de N. Filimon sînt dictate de țeluri superioare. Astfel că dacă trupa de operă „...va merge progresînd, va contribui mult la formarea gustului muzical al publicului nostru care, învățînd a prețui și a gusta mai bine muzica, va ști cînd să aprobeze și cînd nu ; aplaudele nu vor mai fi prodigate tocmai la pasajele cele mai rău executate și chiar false, ca să nu mai dăm ocazie impresarilor a ne taxa de ignoranți muzicali și de lipsă de gust și să scăpăm de îndrăzneața espresiune a streinului că : I. Valachi non connoscono niente di musica“ [4] (Valahii nu cunosc de loc muzica — tr. n.).

În martie 1858, N. Filimon revine asupra operei italiene, formulînd și mai limpede finalitatea acestei instituții. „Teatrul de operă sau

---

[1] Filimon, N., *Paralelism între fosta direcțiune și cele de astăzi.* În : „Naționalul“, București, I, 1857, nr. 1, decembrie 5, p. 1—2.

[2] Menționează : primadonele Cuzzani, Marziali, Keneth, Ponti dell'Armi ; tenorii Carion, Musiani și Devechi ; bașii și baritonii : Mitrovich, Coliva, Torce și Gianini.

[3] *Idem, ibidem.*

[4] *Idem, ibidem.*

teatrul muzical, la toţi polii cultivaţi şi civilizaţi, iar mai cu seamă la noi, îşi are necontestat o misiune, îşi are ţinta lui, aceea de a face nu numai distracţiunea momentană a publicului amator de teatru, dar şi instrucţiunea lui subt puntul de vedere muzical ; de a contribui la cultivarea facultăţii lui muzicale la dezvoltarea şi rafinarea gustului său, la întinderea cunoştinţelor despre adevărata melodie şi armonie" [1]. Susţine că un asemenea teatru nu a avut Bucureştiul, dar speră să-l aibă în viitor. Cerinţele unui bun teatru liric sînt expuse în opt puncte pe care le rezumăm : solişti dotaţi cu voce bine condiţionată şi cu cunoştinţe muzicale ; cor alcătuit din elemente înzestrate cu voce şi pregătirea necesară ; orchestră completă, în care fiecare instrumentist să aibă cunoştinţe muzicale ; costumele şi scenografia să corespundă epocii acţiunii ; un maşinist bun ; ansamblul să aibă o persoană bine pregătită, care să nu permită ciuntirea partiturilor ; teatrul să posede o poliţie de scenă spre a impune o severă disciplină şi reînnoirea repertoriului cu opere noi.

La Iaşi, trupa română, sub direcţia lui N. Luchian, abordează un repertoriu variat ca titluri, în care predominau lucrări de serie. Trupa italiană era condusă de V. Delmary. După deschiderea stagiunii cu *Traviata* se reiau lucrările mai vechi [2]. Sub aspectul înnoirii programelor nu se vădeşte nici o iniţiativă, fapt care produce o anumită nemulţumire în sînul abonaţilor [3]. Ceea ce este de remarcat, se referă la activitatea lui V. Danterny care, timp de mai multe stagiuni în şir, asigurase o trupă lirică la Iaşi, mai bună sau mai slabă. Contribuţia lui la progresul vieţii muzicale în Moldova trebuie apreciată. La Timişoara, Cluj, Sibiu şi Braşov continuă stagiunile lirice. Se jucau operele lui Verdi, succesul lor punînd în umbră celelalte capodopere. Trupa lui Schultz, dirijată de Wawra, a jucat : *Lucia, Norma, Bărbierul, Don Juan, Martha, Trubadurul, Rigoletto, Ernani.*

În stagiunea 1858—1859, trupa lui M. Millo joacă la Bucureşti : *Baba Hîrca, Coana Chiriţa, Prăpăstiile Bucureştilor, Unirea 1859, Corbul domniei, Radu Calomfirescu,* muzica de Bergmann, *Tunsu Haiducul.* Antrepriza operei italiene o obţine V. Hiotu [4]. Repertoriul : *Atilla, Traviata, Trubadurul, Nabucco, Lucia, Favorita, Beatrice di Tenda, Robert Diavolul* şi *Jurămîntul* de Mercadante [5].

---

[1] Filimon, N., *Despre teatrul italian.* În : „Naţoinalul", Bucuretşi, I (1858), nr. 25, martie 3, p. 95.

[2] Cîntau : Beltramelli, Carlo Vicentelly, Cesare Buzi.

[3] Ironii la adresa administraţiei teatrului italian din Iaşi. În : „Zimbrul şi Vulturul", IV (1858), p. 15.

[4] G. Franga, în *Opera Română, vol. II,* p. 280, arată că au mai candidat la obţinerea antreprizei Ulisse Creţeanu, P. Papanicola şi G. Spiro.

[5] Nicolae Filimon, în *Despre noua trupă italiană,* în „Naţionalul", 1858, nr. 59, 3 iulie, p. 231—232, indică personalul artistic : soliste — Margherita Zenoni, Rachele Gianfredi, Carolina Ghedini, Fani Giovanoli ; solişti — Giorgio Stigelli, Enrico Giusti, Francesco Steller, Giulio Colombo, Nicola Benedetti, Giovani Copponi,

Interpretarea acestor spectacole noi nu era scutită de serioase deficienţe, fapt relevat de N. Filimon în cronicile sale. Scriitorul român nu tolerează nici cea mai mică abatere de la principiile care călăuzesc arta spectacolului liric. Concluzia care se desprinde din cronicile sale este denunţarea abuzurilor şi neconsecvenţelor în reprezentarea operelor. Merge pînă acolo încît îl acuză pe impresar de speculă. Cu toate acestea se întîlnesc şi aprecieri pozitive. Este interesant că Chevalier de Terweerden susţine că principala distracţie a românilor este opera italiană, căreia îi aduce elogii [1].

La Iaşi trupa lui N. Luchian nu se mai ridică la nivelul artistic al anilor trecuţi. I. Fătu, într-o amplă analiză a stărilor de lucruri din cadrul trupei, dezvăluie o serie de racile care imprimau o linie descendentă activităţii sale. Concluzia este că vina o poartă lipsa formelor de învăţămînt artistic [2]. V. Delmary continuă să deţină antrepriza operei italiene care, fără strălucire, prezenta lucrări de Verdi, Donizetti, Bellini. În oraşele transilvănene, spectacole lirice asigură trupa lui Havy şi Szabo, în condiţii artistice modeste. La teatrul din Cluj îşi începe activitatea în 1858 dirijorul Iuliu Kaldi.

După reconstituirea mişcării lirico-teatrale, reconstituire ce se vrea cît mai completă, sînt necesare cîteva consideraţii globale. Stagiunile lirice reprezintă o componentă constantă a vieţii muzicale din prima parte a veacului trecut. Pînă în 1840 nu se asigură permanentizarea spectacolelor de operă. Spontaneitatea, libera ofertă a impresarilor furnizau trupe şi spectacole. După 1843, odată cu deschiderea teatrului italian la Bucureşti, prin antrepriza lui B. Sansoni, care a beneficiat de o subvenţie guvernamentală, se poate vorbi de continuitate în activitatea de operă. La Iaşi, continuitatea se asigură din 1851, odată cu turneul trupei lui P. Tozzolli. Problema instituirii teatrului italian la Bucureşti fusese pusă cu acuitate, în 1833, de către Honori Costa şi Cleandre Bonzonini, care înaintaseră generalului Kiseleff o propunere în acest sens, propunere ce nu fusese acceptată.

Oraşele ţării noastre au fost vizitate de numeroase trupe ambulante germane, italiene, franceze, româneşti şi maghiare. Au existat stagiuni cînd într-o localitate au activat concomitent şi patru trupe. În oraşele mai importante, Bucureşti, Iaşi, Braşov, au funcţionat în paralel trupele română, italiană sau germană şi franceză. În acest fel, nu se poate vorbi cu rigurozitate despre dependenţa vieţii muzicale româneşti faţă de o anumită cultură. Pe anumite etape s-ar putea determina o influenţă mai evidentă, dar pe ansamblu nu. Desigur, după 1823 o mare

---

Enrico Topoi, Alessandro Manetto. Maestru director al orchestrei era Casimiro Biscontini. În articolul *Influenţa cometului asupra artiştilor la Opera italiană*, din „Naţionalul", 1858, nr. 89, octombrie 16, p. 351—352, N. Filimon, pe un ton satiric, arată că artiştii italieni prezintă serioase deficienţe vocale.

[1] Terweerden, *Chevalier de L'hiver à Bukarest*. In: „Anunţul român", V (1858), nr. 98, p. 2—3.

[2] Fătu, I., *Reflecţie asupra Teatrului romănesc din Iaşi*, „Zimbrul şi Vulturul", 1858, p. 45—46, 53—54.

pondere în repertoriu au deţinut-o creaţiile lirice germane. Din deceniul al patrulea, balanţa se înclină în mod categoric şi definitiv, către opera italiană. Existenţa trupelor permanente italiene au accentuat şi mai mult această orientare. În paralel, s-a afirmat dramaturgia naţională, muzica lui A. Flechtenmacher şi a altor autori, axată pe ideea valorificării melodiilor populare, a impus un repertoriu original, grefat pe coordonatele artistice şi sociale ale epocii. Sub acest aspect, se observă dezvoltarea creaţiei şi artei lirice autohtone, în forme şi genuri specifice stadiului incipient, paralel cu familiarizarea şi asimilarea capodoperelor universale.

Repertoriul cultivat de trupele străine se caracteriza prin diversitate şi contemporaneitate. Se disting chiar perioade de dominaţie sau de vogă a unui anumit compozitor. Deceniul al treilea ar putea fi definit, prin numărul lucrărilor jucate, ca „perioada Rossini". Urmează apoi Donizetti şi, din deceniul al şaselea, Verdi.

Atrage atenţia tendinţa impresarilor de captare a publicului cu lucrări noi, recent scrise. Aceasta face ca decalajul dintre premierele operelor jucate la noi şi în străinătate să se reducă. Astfel, opera *Montecchi şi Capuletti* de V. Bellini, a cărei premieră avusese loc la Veneţia în 1830, se joacă la Bucureşti, în 1834 ; *Robert Diavolul* de Meyerbeer, avînd premiera în 1831, se joacă la Bucureşti în 1835 ; *Rigoletto* (1851) figurează pe afişele operei italiene din Bucureşti şi Iaşi la începutul anului 1854. Dar iată, comparativ, premierele mondiale şi româneşti ale unor opere celebre. Ordinea înşirării titlurilor este cronologică, după cum au fost incluse în repertoriul trupelor în oraşele noastre. Nu vom face comentarii. Teza pe care o serveşte acest tabel sinoptic este că, în oraşele ţării noastre, s-au jucat numeroase creaţii lirice la o distanţă variabilă de la premiera mondială. În general însă, prezentarea operelor la noi era, cu mici excepţii, foarte apropiată de anul premierei absolute. Se poate susţine, pe baza datelor acestui grafic, că repertoriul jucat de trupele de operă se caracteriza printr-un afişat caracter contemporan.

TITLUL ŞI AUTORUL OPEREI		*ANUL PREMIEREI MONDIALE*	*ANUL PREMIEREI DE LA NOI*
Răpirea din Serai	Mozart	1782	1791
Bastien şi Bastienne	Mozart	1768	1795
Flautul fermecat	Mozart	1791	1795
Iarmarocul din Veneţia	Salieri	1772	1799
Sacagiul	Cherubini	1800	1802
Jean de Paris	Boïeldieu	1812	1815
La Gazza ladra (Coţofana hoaţă)	Rossini	1817	1818
Moise în Egipt	Rossini	1818	1818
Cenuşăreasa	Rossini	1817	1818
Idomeneo	Mozart	1781	1818
Italianca în Alger	Rossini	1813	1818

TITLUL ȘI AUTORUL OPEREI		ANUL PREMIEREI MONDIALE	ANUL PREMIEREI DE LA NOI
Bărbierul din Sevilla	Rossini	1816	1821
Iosif și frații săi	Méhul	1807	1822
Freischütz	Weber	1821	1824
Tancred	Rossini	1813	1825
Dama albă	Boïeldieu	1825	1828
Zampa	Hérold	1831	1831
Otello	Rossini	1816	1831
Străina	Bellini	1823	1831
Robert Diavolul	Meyerbeer	1831	1832
Muta din Portici	Auber	1823	1833
Semiramida	Rossini	1823	1833
Montecchi și Capuletti	Bellini	1830	1834
Somnambula	Bellini	1831	1835
Norma	Bellini	1831	1835
Vestala	Spontini	1807	1835
Poștalionul din Longjumeau	Adam	1836	1837
Belisario	Donizetti	1836	1839
Beatrice di Tenda	Donizetti	1833	1839
Anna Bolena	Donizetti	1830	1840
Fidelio	Beethoven	1805—1814	1841
Puritanii	Bellini	1835	1842
Lucrezia Borgia	Donizetti	1833	1842
Ebreea	Halévy	1835	1842
Lucia di Lammermoor	Donizetti	1835	1843
Linda di Chamounix	Donizetti	1842	1843
Elixirul dragostei	Donizetti	1832	1843
Don Pasquale	Donizetti	1843	1843
Stradella	Flotow	1844	1846
Jurămîntul	Mercadante	1837	1846
Nabuccodonosor (Nabucco)	Verdi	1842	1847
Căsătoria secretă	Cimarosa	1791	1847
Templierul	O. Nicolai	1840	1847
Ernani	Verdi	1844	1848
Atilla	Verdi	1846	1849
Cei doi Foscari	Verdi	1844	1849
Lombarzii	Verdi	1842	1849
Martha	Flotow	1847	1849
Luisa Miller	Verdi	1846	1849
Fiica regimentului	Donizetti	1840	1851
Wilhelm Tell	Rossini	1829	1852
Profetul	Meyerbeer	1849	1853
Rigoletto	Verdi	1851	1853
Trubadurul	Verdi	1853	1854
Traviata	Verdi	1853	1857

Demonstraţia pledează pentru integrarea vieţii noastre muzicale în ritmul artistic al epocii, ceea ce îi conferă un plus de interes şi contemporaneitate. Contractele încheiate cu emisarii operelor străine stipulau prezentarea lunară, alături de opere jucate deja, a unui număr de premiere. Numai într-o singură stagiune, trupa fraţilor Foureaux susţine aproximativ 60 de spectacole lirice. Avînd un asemenea ritm, se naşte întrebarea care era nivelul artistic al spectacolelor.

Pentru a avea o oglindă fidelă asupra trupelor străine, a calităţii lor, sîntem îndreptăţiţi să credem că resursele artistice de care dispuneau erau limitate. Impresarii nu-şi puteau permite luxul să plece în turneu cu un număr mare de interpreţi. Nucleul de bază era constituit dintr-un mănunchi de solişti, în funcţie de care se configura însuşi repertoriul. B. Sansoni are în colectivul său trei cîntăreţe şi şase cîntăreţi. P. Papanicola dispune de o trupă alcătuită din nouăsprezece solişti primi şi secunzi. Mai impresionant a fost numărul personalului trupei lui Th. Müller, unsprezece cîntăreţe şi treisprezece cîntăreţi, în plus si doi copii. Bănuim că în aceste cifre se includ solişti şi corişti. Pe lîngă cîntăreţi, fiecare trupă avea un număr de instrumentişti. Personalul artistic şi tehnic, în cazul trupei lui Müller se mai compune din maestru de muzică (Ion Wachmann), maestru secund de muzică şi director de cor, pictor decorator, sufleur, medic, garderobier, recuzitor, lampagiu, cu un ajutor, trei afişieri. În corelaţie cu personalul de care dispune fiecare trupă, se realizau spectacolele, acordîndu-se multă atenţie efectelor scenice, decorurilor.

Formaţiile străine erau nevoite să înfrunte nenumărate piedici, cărora impresarii le făceau faţă cu greu. De aici destrămarea trupelor, reclamaţii, indisponibilităţi, spectacole ciuntite. Mijloace financiare oferite de încasări împiedicau angajarea unor cîntăreţi de prim ordin. Riscul ce şi-l asuma un impresar cînd investea o anumită sumă, cînd semna un contract, era mare, deoarece nu se putea conta pe solişti de primă mînă şi nici pe un public cunoscător, acesta găsindu-se, la noi, în plină formare. Deci, de la bun început, există o anumită temere din partea animatorului de operă.

Pe plan european, scena Bucureştilor nu conta ca fiind de primă importanţă. Aflîndu-se în categoria a doua, scenele din Bucureşti şi Iaşi erau căutate de impresari de categorie corespunzătoare. În anumite cazuri, oraşele noastre intrau ca itinerar în perimetrul turneului vreunei trupe ce se deplasa din Italia spre Rusia. În virtutea condiţiilor obiective, pretenţiile nu puteau fi prea mari. Şi totuşi, în aceste formaţii s-au întîlnit şi cîntăreţi de elită. Cezar Bolliac, aflat în postură de critic al operei italiene între anii 1844—1849, ca să dăm doar un exemplu, avea cuvinte de admiraţie pentru tenorul Riciardi din trupa Henriettei Karl. În general, spectacolele operei italiene erau bine puse în scenă, iar costumele se distingeau adeseori prin eleganţă şi colorit viu.

Adeseori, greutăţile semnalate nu erau singurele. Li se alăturau şi piedici de natură subiectivă. Plecînd în turnee îndepărate, impresarul îşi făurea trupa, angajînd numai elementele strict necesare, restul, cu



Eufrosina Popescu.

misiuni complementare urma să-l completeze la faţa locului. Din păcate, asemenea planuri se năruiau brusc în faţa realităţii noastre care nu le putea satisface. Decurge o improvizaţie : se recrutau amatori, care prejudiciau calităţile spectacolului. Se mai întîmpla ca publicul să fie refracter la frumuseţile cantilenelor italiene, preferînd în schimb spectacolele mai atrăgătoare, mai accesibile, ca varietăţile sau vodevilul. Se producea, iminent, catastrofa : neîncasînd, impresarul nu putea plăti angajaţii, ca atare nu avea cum să îndeplinească clauzele contractuale. De cele mai multe ori asemenea antreprize se soldau cu eşecuri dramatice. Subvenţia guvernamentală era neîndestulătoare. În cele mai fericite situaţii, impresarul nu mai putea reînnoi contractul. Dar mai frecvente erau cazurile de ruinare totală. Entuziasmul şi sacrificiul acestor mecenaţi se prăbuşea în faţa crudei realităţi. Basilio Sansoni îşi pierduse întreaga avere în antrepriza lui. Trupa românească a lui Costache Caragiale vine în ajutorul impresarului italian, prezentînd un spectacol în beneficiul acestuia, dar prăbuşirea lui Sansoni nu putea fi evitată. Pe altarul operei noastre sînt numeroase sacrificii. Aceeaşi situaţie îl va aştepta, peste cîteva decenii, pe fondatorul trupei româneşti de operă, George Stephănescu.

Trupele străine, în dorinţa cîştigării publicului, se străduiau să obţină, de la creatori lucrări cu specific românesc. Tonul în această direcţie l-a dat îndeosebi I. Gerger. Linia sa este continuată şi de impresarii Josephine Uhlich şi Eduard Kreibig. Trupele franceze şi italiene se preocupau de asemenea să prezinte lucrări muzicale cu profil autohton. Spre deosebire de trupele transilvănene de operă, trupele italiene, aflîndu-se pentru o perioadă mai scurtă în mijlocul românilor, se vor adapta mai greu acestui imperativ. Mulţi impresari sau muzicieni stabiliţi în Bucureşti sau Iaşi vor cînta ori vor compune piese ocazionale şi le vor interpreta în cadrul unui spectacol. Dintre cele mai semnificative manifestări reliefăm *Sărbătoarea românească* de I. A. Wachmann, jucată la 30 aprilie 1837 în cadrul unui spectacol susţinut de trupa franceză a lui J. P. Hette, în colaborare cu trupa românească a lui C. Aristia, şi executarea, în 19 ianuarie 1848, de către trupa Henriettei Karl, a fragmentului de operă *Mihai Eroul în ajunul luptei de la Călugăreni* compus de Ion Wachmann pe textul lui Ion Heliade Rădulescu. Deci, sub aspectul creaţiei originale, trupele străine contribuie la afirmarea muzicii noastre.

Din această epocă, cîntăreţi originari din ţara noastră se afirmă peste hotare. Eufrosina Popescu-Vlasto (1821—1900), Cornelia Creţu-Höllosi (1827—1890) solistă a trupelor din Budapesta şi Cluj, Rozalia Bodea (Rosa de Rude) (1835—?), cu o strălucită carieră în perioada 1855—1865 [1]. De remarcat că artistele lirice au activat în trupe străine,

---

[1] Mocanu, Vasile, *Rozalia Bodea*. Manuscris, Biblioteca Uniunii compozitorilor, Bucureşti. Cîntăreaţa studiase la Viena. A debutat în 1854, la Budapesta, în *Ernani*. Cunoscută sub pseudonimul Rosa de Rude. În 1858, N. Filimon o aude la Bergamo, în opera *Moise*. A cîntat la Milano, Paris, Berlin, Londra, Viena.

fiind produsul a diferite școli de canto. Excepție, Eufrosina Popescu, formată la București, în cadrul Societății filarmonice. Cîntărețele au întreprins turnee în țări cu o veche tradiție muzicală, cucerind aprecieri elogioase, consemnate în presa epocii [1]



Cîntăreața română Cornelia Crețu-Höllosi, care a activat în cadrul unor trupe teatrale de limbă maghiară.

SEMNIFICAȚIA FORMĂRII TRUPELOR TEATRALE ȘI MUZICALE ROMÂNEȘTI

Avîntul culturii românești și progresele simțitoare dobîndite în organizarea vieții artistice impuneau formarea trupelor teatrale și mu-

[1] M. Posluşnicu, în *Istoria musicei la români*, p. 245—247, realizează portretul cîntăreței și actriței Eufrosina Popescu (Contesa de Marcolini). Afirmă că a cîntat pe scenele teatrelor de operă italiene, la Milano, Torino, Veneția, Florența, Pisa, Neapole. A concertat la Paris. Se arată că Gioacchino Rossini și apoi Meyerbeer s-au numărat printre admiratorii săi. În 1859 a revenit în patrie, reînrolîndu-se în mișcarea teatrală. Vezi : D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, op. cit., p. 111—113.

zicale autohtone, care să răspundă direct cerinţelor artistice ale iubitorilor muzicii, promovînd lucrări în limba lor, inspirate din realitatea românească. Dezideratul se cristalizează către începutul deceniului al patrulea al veacului trecut. În scurt timp, arta interpretativă teatrală naţională se afirmă în toată plenitudinea, avîndu-şi corifeii în persoana lui Matei Millo şi Costache Caragiale. Distingem, în procesul de afirmare a trupelor româneşti, două faze. Prima, a încercărilor, care se leagă de activitatea amatorilor ; a doua, a afirmării propriu-zise, a naşterii trupelor profesioniste cu caracter stabil.

Mişcarea teatrală românească debutează prin spectacole prezentate de tineri diletanţi, elevi ai şcolilor de la Blaj, Bucureşti, Iaşi. Într-o serie de piese jucate *(Hecuba, Moartea lui Cezar)* răzbat idei progresiste de libertate, dreptate şi egalitate. Asemenea idei se întîlnesc şi în primele adaptări şi prelucrări, datorate lui Gheorghe Asachi, inspirate din trecutul nostru istoric : *Dragoş, întîiul domn suveran al Moldovei, Petru Rareş Vodă.* În aceste creaţii dramatice apar şi cele dintîi încercări muzicale dramatice efectuate de I. Herfner, P. Cervatti şi Elena Teyber-Asachi. De succes se bucură şi creaţiile cu caracter pastoral, aflate în repertoriul elevilor de la şcolile româneşti din Transilvania, ca de pildă, *Veselie pastorală* de Timotei Cipariu. Stadiul incipient al organizării activităţii teatrale îi determină pe realizatorii spectacolelor să recurgă pentru comperajul muzical la tarafurile de lăutari.

Intensificările mişcării de afirmare naţională, dezvoltarea literaturii creează terenul pentru apariţia ideii înfiinţării *Teatrului Naţional,* formulată de I. Heliade Rădulescu. Realizarea acestui nobil ţel se condiţiona de factori a căror lipsă, în acel moment, împiedica înfăptuirea sa : nu existau şcoli pentru pregătirea actorilor şi a muzicanţilor. Lipsea şi dramaturgia originală. Pentru remedierea stării nefavorabile se înfiinţează, după cum am văzut, Societatea filarmonică şi Conservatorul filarmonic-dramatic care, în ciuda scurtei fiinţări, au demonstrat capacitatea tinerilor munteni şi moldoveni de a servi cu talent arta dramatică şi muzicală. Primele spectacole lirice în limba română demonstrează publicului posibilităţile nelimitate ale genului de a exprima adînci simţăminte omeneşti.

Afirmarea trupelor româneşti cu profil teatral-muzical sînt rezultatul avîntului revoluţionar premergător anului 1848. Dezvoltarea artistică cunoaşte un puternic impuls prin programul cultural al „Daciei literare“, aflat la temelia mişcării teatrale şi muzicale. Principala idee a acestui important manifest este stimularea creaţiei literare şi artistice româneşti. Punctele esenţiale cu caracter de orientare a programului avînd aplicaţii la domeniul teatral şi muzical sînt realizarea unui repertoriu original care să reflecte viaţa românească, pregătirea actorilor profesionişti şi transformarea teatrului într-o şcoală cetăţenească patriotică. Lupta pentru propăşirea culturii, sub diverse forme, îşi pune amprenta asupra creaţiei dramatice, precum şi asupra spectacolelor teatrale. „Fiindcă la noi nu posedăm încă libertatea tiparului, nici arma zilnică a jurnalismului — scria Vasile Alecsandri — am proiectat să-mi

fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și a ridicolelor societății noastre" [1].

Animatorii trupelor românești de teatru sînt, după 1840, în ordine cronologică : Costache Aristia, Matei Millo, Costache Caragiale, C. Halepiu, C. Mihalache-Mihăileanu și Mihail Pascaly. Desigur, avem în vedere animatorii actori. Cel puțin în egală măsură au stimulat mișcarea teatrală personalitățile culturale : C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, I. Heliade Rădulescu. În Transilvania se perpetuează *Comedia ambulatoria alumnorul*, trupa elevilor de la Blaj, prin reprezentații ocazionale cu caracter românesc. În 1847, la Brașov se pun bazele *Societății românești cantatoare și theatrale,* condusă de Josif Farkaș, desfășurînd numeroase turnee în orașele transilvănene. Insistăm asupra trupelor teatrale, deoarece acestea s-au dezvoltat în strînsă legătură cu muzica.

Datorită ponderii însemnate a muzicii în teatru, însăși configurația formației și a repertoriului îi îndreptățește profilul muzical și teatral. Într-un anumit sens, originea teatrului și a muzicii lirice românești este identică, avînd aceleași rădăcini și antecedente. Cîntecul și textul dramatic au mers mînă în mînă în epopeea făuririi creației muzicale naționale de operă. Perioada nașterii teatrului cult coincide cu problema conturării primelor încercări de muzică. Într-un alt plan, teatrul românesc s-a născut în strînsă legătură cu activitatea trupelor străine care aveau un ascendent asupra lui, datorită pregătirii profesionale, experienței, repertoriului și sprijinului dat de către oficialitate. Începînd cu 1845, teatrul românesc iese de sub dominația trupelor străine, afirmîndu-și fizionomia proprie prin repertoriul original pe care-l cultivă și prin marile figuri actoricești care ilustrează scena românească din această perioadă.

Potrivit practicii teatrale, spectacolul era însoțit de muzică. Cei doi reprezentanți de frunte ai activității teatrale, M. Millo și C. Caragiale, în calitate de directori de trupă, apelează la talentul și priceperea compozitorilor Alexandru Flechtenmacher și respectiv Ioan Wachmann. Colaborarea dintre director, actor, adeseori și autor dramatic pe de o parte, și compozitor, conducătorul orchestrei, adică dirijorul, care încă nu era cunoscut în accepțiunea curentă a cuvîntului, este astfel explicată de istoricul D. C. Ollănescu : „Fără cuplete și fără melodrame (intervenții orchestrale peste care se desfășura declamația — n.n.)... nici că se putea reprezenta ceva pe scena noastră, într-atîta publicul fusese deprins cu *cîntecul* de neîntreruptul șir al operelor italiene sau germane și de săltărețele și mai ales slobodele la gură vodeviluri franțuzești !" [2] Așadar, colaborarea se explică prin dorința antreprenorilor de a avea în repertoriu compoziții muzicale care să corespundă momentului teatral și să exprime prin prisma intonațiilor de epocă sau populare sensul emoțional al piesei jucate. Într-un cuvînt, se cîntau lucrări originale, pline de simțămînt național, de cea mai aleasă și bogată fantezie.

---

[1] „Convorbiri literare", 1 ianuarie 1876.

[2] D. C. Ollănescu, *Teatrul la români,* op. cit., p. 170.

Repertoriul trupelor româneşti cuprinde, după 1850, un număr impresionant de lucrări. Bunăoară, trupa lui C. Caragiale, avîndu-l colaborator pe I. A. Wachmann, dispune de un repertoriu alcătuit din patruzeci de vodeviluri, treizeci şi cinci de drame şi comedii, cincisprezece operete. Predomină lucrările cu tematică românească. Cu prilejul primului turneu întreprins de trupa moldovenească a lui M. Millo la Bucureşti (1851), presa vremii releva strădunţa de a promova creaţia originală care să corespundă necesităţii răspîndirii, în rîndul publicului, a sentimentelor patriotice [1].

Înfruntînd nenumărate oprelişti, mişcarea teatrală şi muzicală românească înregistrează succese. În 1846 se deschide, la Iaşi, Teatrul Naţional, în care se impun de la început spectacolele artiştilor români, cucerind publicul. În bună parte, succesul spectacolelor se datora muzicii în care compozitorii recurgeau la melodii lăutăreşti, pentru a deservi ideile vodevilurilor, adeseori biciuitoare la adresa moravurilor societăţii.

Naşterea trupelor româneşti şi popularitatea crescîndă a acestora au creat o dispută aprigă între formaţiile străine şi autohtone. Concurenţa iscată capătă forme dintre cele mai variate. O comparaţie cît de sumară între trupele străine şi trupele româneşti duce la reliefarea unor trăsături care nu puteau să nu ofere teren pentru neînţelegeri. Teatrul românesc avea un caracter larg, prin limba pe care o folosea, iar tematica repertoriului se adresa maselor populare. Trupele străine aveau un cerc de spectatori mult mai restrîns. Susţinătorii lor se aflau în cercurile guvernamentale care dispuneau de mijloace financiare, în timp ce admiratorii trupelor noastre, recrutaţi din cele mai diverse pături sociale, nu aveau posibilitatea să le creeze condiţii materiale satisfăcătoare. Deosebirile, în loc să se atenueze, se intensifică. Tematica repertoriului românesc, spiritul critic al pieselor şi nota lor satirică nu putea fi aprobată de cei împotriva cărora era adresată. În consecinţă, vor frecventa în mod demonstrativ reprezentaţiile străine, iar pe cele autohtone le vor boicota cu perseverenţă.

Conflictul dintre trupe va cunoaşte forme dramatice, atunci cînd cercurile oficiale acordă un regim preferenţial operei italiene, aprobînd măsuri restrictive faţă de teatru românesc. După cum s-a văzut, Henrietta Karl obţinuse o serie de favoruri. Prin contractul încheiat în 1845 între Sfatul orăşenesc, proprietarul sălii Momolo, trupa de operă a Henriettei Karl şi trupa diletanţilor români, se prevăd o serie de clauze care stabilesc obligaţii pentru ambele părţi. Practic, trupa lui C. Caragiale, avîndu-l asociat pe C. Mihăileanu, plătea tribut teatrului italian [2]. În fiecare seară trebuia să plătească chirie 20 de galbeni, din patru reprezentaţii ale trupei româneşti, una era dată în beneficiul operei italiene, pe scenă, trupa română avea drept să repete numai în ziua

---

[1] „Zimbrul", 25 octombrie 1851, după T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova, vol. II*, p. 63.

[2] C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiale*, Bucureşti, 1849, p. 4.

reprezentației. Cea mai grea condiție, cu implicații directe asupra muzicii, era prevederea ca trupa română să nu reprezinte lucrări lirice de orice natură ar fi. Aceasta însemna că operei italiene i se acorda monopolul asupra tuturor manifestărilor muzicale, iar trupei românești, în propria-i țară, i se interzicea promovarea creației muzicale autohtone. Singura formă acceptată erau „cîntecele comice“, în care muzica ocupa un rol secundar. Cu asemenea legiferări nu ne mai putem mira de ce activitatea muzicală evolua lent [1].

Concesionarea teatrului, făcută altor impresari, deși nu va mai stipula asemenea drastice puncte, va fi astfel încheiată, încît să favorizeze în continuare orice antrepriză venită din afară. Acestor trupe li se acorda subvenție, în timp ce trupele românești nu erau sprijinite cu mijloace financiare din partea cîrmuirii. Dacă la asemenea condiții și relații se adaugă și interminabilele intrigi care, adeseori, înveninau atmosfera dintre cele două trupe, vom avea imaginea cadrului în care se desfășura arta noastră. Ar fi nedrept să nu amintim și de stabilirea de relații de colaborare, spectacole date împreună, într-ajutorări reciproce. Totuși, odată cu afirmarea formațiilor teatrale românești, conflictul nu putea fi evitat. Acesta se va adînci, în pofida unor înțelegeri, a unor momente de relaxare, mai ales atunci cînd se va naște ideea și înfăptuirea ei : formația română de operă. Abia atunci concurența va fi purtată de partide egale cel puțin din punct de vedere teoretic. În faza anterioară, disputa se duce de către parteneri cu profil deosebit, artiști lirici și artiști dramatici care cîntau.

În privința locului în spectacolul teatral trebuie spus că muzicii îi era rezervat un loc auxiliar, rezumîndu-se la cîteva numere, de obicei cuplete nepretențioase, „cîntecele“ pe care le putea interpreta orice actor diletant. Începuturile creației teatrale apelează la muzică pentru a cîștiga public, plasticitate, relief. Dar arta interpretativă, din punct de vedere tehnic se afla, în mod firesc stadiului, într-o zonă incipientă. Către 1850, muzica cunoaște o relativă dezvoltare, în sensul că apar uverturi și melodrame scurte, suporturi orchestrale alcătuite din perioade muzicale (patru, opt, șaisprezece măsuri), repetate dacă textul mai dezvoltat o cerea. Caracterul nepretențios rezultă și din colaborarea cu tarafurile lăutărești, formațiile militare, muzica ștabului sau, într-un caz fericit, cu un ansamblu orchestral special conceput. Oricum, numărul instrumentiștilor nu depășea cifra opt-doisprezece, formația se axa pe compartimentul coardelor, completată cu un corn sau un cvartet de suflători.

Pentru a stîrni în permanență interesul spectatorilor, trupele erau nevoite să prezinte un număr mare de premiere în care necesitatea momentelor muzicale noi a impus cooptarea compozitorului în cadrul trupei. Acesta trebuia să confecționeze cîntece, piese, potpuriuri pentru antracte. Mergîndu-se pe linia accesibilității imediate, se recurgea, pe lîngă prelucrarea melodiilor populare, a celor orientale, a romanțelor și dansurilor de salon, la reluarea unor cîntece de succes din lucrări deja cunoscute sau la apelarea la arii celebre din repertoriul operei italiene. De

---

[1] D. C. Ollănescu, *op. cit.* p. 138.

aici decurgea aspectul eteroclit al muzicii teatrale. Arareori se auzeau compoziţii inedite.

Cu toate acestea, apelarea la stratul folcloric corespundea dramaturgiei teatrale care, plasată în mediul rustic, îndreptăţea valorificarea unor melodii. Prezentate într-o factură simplă, aceste mlădiţe vor constitui punctul de pornire al preocupărilor componistice în muzica românească. Sub acest aspect, muzica teatrală favorizează încercări şi căutări pe linia cristalizării unui stil muzical naţional. Pe măsura creşterii numerice a încercărilor componistice se produce separarea granulelor aurifere de pietrişul care le învăluie. În stadiul embrionar în care se afla muzica în cadrul manifestărilor teatrale, orientarea spre tezaurul folcloric reprezintă o tendinţă meritorie, susţinută şi valorificată pe măsura modestelor resurse tehnice de care dispuneau făuritorii muzicii dramatice. Teatrul românesc apare, din aceste motive, leagănul creaţiei lirice naţionale.

CREAȚIA MUZICALĂ

PREAMBUL

Angajați în ofensiva edificării culturii românești, muzicienii manifestă preocupări creatoare care vor aprofunda cu mijloace stilistice specifice diferite sfere tematice, căutînd să le dea, pe cît posibil, o amprentă specifică. Se poate afirma că muzicii nu i-au fost străine nici una din tendințele literar-artistice proeminente. Ca atare, muzica a reflectat epoca, starea de spirit a perioadei respective, avîntul revoluționar de la 1848, elanul patriotic care a dus la înfăptuirea măreţului act al Unirii.

În deceniul al treilea al secolului trecut, cînd creația muzicală națională se afla în fașă, trăsăturile poeziei erotice, senzuale, desfășurată sub amprenta curentului neogrecesc, de rezonanță anacreontică, se relevă în genul romanței. De aici decurge stilul senzual cu erotismul galant, cu berjerismul idilic, atît de frecvent în poeziile lui Conachi, Alecu Văcărescu, ale căror texte servesc drept pretexte compozitorilor. Elegia intimă va fi înlocuită curînd cu elegia patriotică, ce va conduce spre cîntecul din anii revoluției și Unirii.

Concomitent cu afirmarea limbii române, cu susținerea vechimii poporului nostru pe aceste meleaguri, se dezvoltă o literatură patriotică, în care evocarea trecutului istoric se bucură de largă prețuire și căutare. În asemenea fragmente, datorate lui I. H. Rădulescu, Gh. Asachi, înscenate cu prilejul unor sărbători și manifestări festive, muzica intervine pentru a sublinia forța dramatico-eroică a momentului, pentru a releva cadrul pastoral folcloric, deșteptînd sentimente patriotice. Sub aceste auspicii se conturează primele creații corale și vocal-simfonice, primele încercări de întruchipare în formule sonore a ideilor de rezonanță socială. De la asemenea compoziții se va proiecta linia creației muzicale dramatice, gen abordat în această perioadă pentru a se evoca chipul personalităților istorice, marile momente din trecutul eroic al patriei noastre.

Preocuparea pentru cultivarea obiceiurilor folclorice va determina o adevărată orientare artistică, ce şi-a găsit în muzică un teren fertil. În acest domeniu se preconizează lărgirea diapazonului folcloric prin evocarea frumuseţii naturii rustice, subliniindu-se sentimentul de admiraţie în faţa pitorescului peisaj românesc. Creaţia muzicală populară va servi drept pivot în primele uverturi simfonice.

Cîmpul cel mai vast de inspiraţie pentru compozitori îl oferă piesele de teatru cu funcţii satirice, a căror tematică era desprinsă din realitatea socială nemijlocită, avînd menirea să fortifice spiritele, să promoveze noul, să educe spectatorii. În asemenea piese de V. Alecsandri, Al. Russo, M. Millo, robusteţea, buna dispoziţie, optimismul, redate prin intermediul melodiilor de romanţă ori cu caracter giusto silabic, avîndu-şi originea în tezaurul jocurilor populare, deţin locul principal. Ideile pieselor vor fi subliniate prin muzică, al cărei sens era conceput să aprofundeze psihologic momentul respectiv, conferind o anumită dispoziţie sufletească. În creaţia muzicală şi-au găsit ecou cele mai vii probleme sociale, primatul deţinîndu-l momentul unirii şi al revoluţiei paşoptiste. Şi alte aspecte s-au reflectat în muzica epocii, ca bunăoară problema dezrobirii ţiganilor, a inegalităţii dintre clase, a drepturilor omului.

Îndreptarul activităţii literare, renumitul program al „Daciei literare", prin care s-a adoptat o atitudine clară şi fermă împotriva influenţelor străine, indicîndu-se calea creării unei arte originale, capabilă să contureze imaginea societăţii româneşti, a servit drept far călăuzitor şi pentru creaţia muzicală. Într-o perioadă cînd nu dispuneam încă de o creaţie afirmată, cînd nu se cristalizaseră trăsăturile distinctive ale stilului muzical naţional, cînd aria vieţii muzicale era invadată de cele mai pestriţe lucrări, ce adeseori cultivau facilitatea şi prostul gust, se impunea o concepţie fără echivoc, aptă să bareze calea mediocrităţii şi producţiilor epigonice. „Dorul imitaţiei — se spunea în „Dacia literară" — s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional. Această manie este, mai ales, covîrşitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărţi în limba românească. Dar ce folos ! că sînt numai traducţii din alte limbi, şi încă şi acele de ar fi bune. Traducţiile însă nu fac o literatură... Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţa să împrumutăm de la alte naţiuni" [1].

Procesul componistic înregistrează acest manifest literar-artistic după 1840. În faza precedentă, compoziţiile, cîntecele, piesele instrumentale, cantatele, vodevilurile şi lucrările lirice mai complexe au un pronunţat caracter epigonic. Şi cum şi între produsele afectate de această plagă se pot stabili anumite gradaţii, epigonismul manifestat în creaţiile lui Elena Asachi, Philip Caudella, I. Herfner, Fr. Ruzitski, I. A. Wachmann, L. Wiest era de speţă inferioară, lor servindu-le ca modele com-

---

[1] Kogălniceanu, M., *Introducţie*. „Dacia literară", Iaşi, tom. I, 1840, nr. 1, p. 7.

pozitorii epigoni ai clasicilor vienezi. Acest adevăr nu poate fi tăgăduit. Aprecierea obiectivă nu diminuează însă rolul acestor compozitori pionieri, care au pornit să defrișeze un teren prea puțin cunoscut. În creația acelorași compozitori se întrevăd anumite licăriri ce denotă tendința căutării unor căi noi, corespunzătoare felului de a fi și înțelege al publicului românesc. Avem în vedere timidele apelări la folclor, pentru ilustrarea mai fidelă a momentului evocat. În creația compozitorilor menționați nu poate fi vorba de un echilibru între antiteze, între eclectism și valorificarea folclorului. Prima orientare a atîrnat mai greu în balanța stilistică.

După lansarea programului „Daciei literare" se produce o cotitură în raportul imitație și originalitate în domeniul compoziției, efectuîndu-se o curioasă îmbinare a celor două categorii. Se obțin lucrări cu caracter hibrid, dar cu o certă tentă de căutare a unui stil particular, deosebit de cele auzite pe alte teritorii. A. Flechtenmacher poate fi socotit primul compozitor care, fără să exceleze printr-o individualitate aparte, a știut să extragă din melosul popular mai multe elemente specifice, conferindu-le în sfera muzicii sale pondere sporită. După exemplul său se vor orienta I. A. Wachmann și L. Wiest, încercînd un plus de originalitate. Din păcate, zona folclorică la care au apelat acești compozitori, muzica orășenească lăutărească de influență apuseană, deci iarăși o sursă indirectă, impură, nu a putut să insufle pregnanță și prospețime. Metoda apelării la folclor va fi mai directă în cazul prelucrărilor folclorice ale lui Carol Miculi, remarcîndu-se printr-o mai pronunțată originalitate, deși, sub aspect armonic și al scriiturii pianistice, sînt tributare stilului romantic al profesorului care i-a îndrumat pașii în compoziție, Frederic Chopin.

Am abordat, parțial, aspectul cardinal al stabilizării profilului muzicii românești, tot în axa programului „Daciei literare", inspirația din realitatea românească. Pentru muzică, această problemă a avut implicațiuni adînci. În afara factorilor exteriori, atribuiți creațiilor muzicale din contactul cu textul poetic, muzica avea prilejul, sporit poate față de celelalte ramuri artistice, să valorifice unul dintre cele mai prețioase zăcăminte păstrate și îmbogățite cu sfințenie în decursul timpurilor : cîntecele și jocurile populare.

Interesul muzicanților față de creația folclorică se afirmă în concordanță cu interesul existent față de tot ceea ce ne este propriu, românesc. Dorind să ridice ancora culturii naționale, intelectualii, artiștii investighează asupra trăsăturilor ei caracteristice în arta populară. Atenția muzicienilor autohtoni era stimulată și de aprecierea muzicienilor străini care, în trecere prin țările noastre, își exprimă admirația pentru integritatea și virtuțile folclorice. În plus, după cum s-a văzut, scriitorii aplecați asupra frumuseților versului popular relevă necesitatea valorificării neprețuitelor comori muzicale. „Melodiile unui popor — scria Vasile Alecsandri — sînt tezaurul cel mai prețios al său, căci fac parte din viața și inima lui...".

Sub înrîurirea factorilor interni și externi, compozitorii au început să asculte melodii populare, introducîndu-le în creațiile lor. Pentru

gustul unor muzicieni formaţi în cultul muzicii clasice, cum au fost toţi compozitorii acestei epoci, cîntecele româneşti aveau un caracter cvasi-exotic. Includerea melodiilor populare în compoziţii se justifica în vederile lor numai în scene caracteristice. De aici, folclorul apare sporadic şi neconcludent, într-o manieră care încerca să niveleze deosebirile existente între sistemul armonic apusean şi „tonalităţile" neobişnuite ale cîntecelor lăutăreşti. De altfel, structura complexă a muzicii populare nu putea fi identificată în stadiul gîndirii teoretice de atunci. Mai mult, în concepţia muzicienilor, a fost considerată primitivă, arhaică. Singurul remediu pentru includerea în compoziţii rămînea anihilarea, pe cît posibil, a tuturor particularităţilor stilistice ale folclorului, cu alte cuvinte corectarea parametrilor specifici muzicii româneşti în dauna forţei spontane şi a ineditului muzical. Nici Flechtenmacher nu depăşeşte această viziune, deşi pentru creaţia sa folclorul devine un element indisolubil, căutîndu-şi integrarea în cadrele major-minorului, prin găsirea unor particularităţi de ordin interior. Flechtenmacher ajunge la concluzia că în muzica românească se întîlnesc structuri invariabile, care asigură unitatea intervalică. Principala structură invariabilă a fost considerată secunda mărită. Aşadar, era suficient ca în conturul unei teme să se introducă una sau două asemenea intervale, pentru a se obţine coloritul românesc. Rezultă că o melodie de tip occidental, o cantilenă italiană pigmentată cu cîteva intervale fixe va imprima culoarea românească. Viziunea se dovedeşte simplificatoare şi rudimentară, deoarece vehiculează cu un potenţial expresiv limitat şi izolat. În orice caz, această modalitate parţială, restrînsă, a servit pentru început. Istoria muzicii româneşti, sub acest aspect, ar putea fi identificată în procesul ascendent al lărgirii concepţiei teoretico-componistice asupra folclorului, mergîndu-se de la simplu la complex, de la interval la totalitatea parametrilor (inclusiv superintervalici), care definesc componentele structurii muzicii româneşti. Prin înţelegerea componentelor stilistice descoperite şi integrarea lor în circuitul parametrilor componistici se lărgea zona stilistică a creaţiei, a ponderii specificului naţional, se dimensiona esenţa sa generalizatoare.

Pentru optica simplificatoare asupra folclorului a primilor noştri compozitori, este elocventă tratarea ritmului de horă, care pînă prin 1850 era considerat ca fiind binar. Un exemplu în acest sens îl avem în corul introductiv „Măi flăcăi întoarceţi hora", din *Baba Hîrca*. Ulterior, după un deceniu, s-a identificat adevăratul tempou al horei.

Descoperirea particularităţilor stilistice populare şi ridicarea lor la nivelul structurilor muzicii profesioniste era deja un fenomen european, concretizat în naşterea şcolilor naţionale. Romantismul, care cucerise terenul, impune lărgirea diapazonului stilistic prin diversificarea procedeelor componistice de factură personală şi naţională. Ecourile acestui curent se recepţionează şi în ţara noastră, favorizînd căutări pentru identificarea izvoarelor de inspiraţie muzicală în melosul folcloric.

Dintr-un anumit punct de vedere, ne punem întrebarea dacă mărginirea spaţiului stilistic naţional al compozitorilor aflaţi în etapa pre-

cedentă afirmării școlii naționale românești este într-adevăr un punct obscur. Aruncînd o privire retrospectivă asupra muzicii apusene preromantice, vom remarca tendințele absorbante ale marilor culturi muzicale, afirmate în afara stratului folcloric. Înseși melodiile românești păstrate în culegeri mai vechi în notație apuseană ne indică o anumită reticență față de inflexiunile particulare și evitarea sau anihilarea lor prin prisma muzicii sistemului major-minor. În acest fel, anumite articulații dispar în detrimentul originalității naționale. Dacă sub acest raport am privi melodiile lui Căianu, vom înțelege de ce caracterul românesc evident, mai ales pentru acea epocă, apare totuși estompat. În schimb, piesele păstrate în notație psaltică sînt incomparabil mai autentice, mai apropiate fizionomiei lor originale.

Compozitorii epocii preunioniste au lăsat posterității titluri numeroase în aproape toate genurile. Fecunditatea inspirației se află, din păcate, în raport invers proporțional cu virtualitățile artistice. Creația pionierilor componisticii noastre a deținut o pondere mare în ansamblul repertoriului de epocă, bucurîndu-se de interes. Dar succesul a preocupat în mai mare măsură decît perenitatea producțiilor. În perspectiva anilor scurși, compozițiile amintite nu păstrează decît o valoare documentară, nefiind înzestrate cu suficiente argumente de natură artistică. Chiar și lucrările ce se detașează oarecum de nivelul mediu au o particularitate curioasă : se mențin prin fuziunea factorilor artistici cu cei documentari. Ascultînd *Uvertura națională moldavă* sau *Baba Hîrca* de Flechtenmacher, compoziții marcante ale respectivei perioade, încerci sentimentul că te afli în fața unei mostre de epocă, este adevărat, cu certe calități, care oferă o probă documentară asupra nivelului stilistic de atunci. Aceeași funcție cognitivă asupra straturilor muzicale din acei ani o îndeplinesc și prelucrările de folclor în care se îmbină alura vetustă cu unduiri sclipitoare ale conturului melodic popular.

Explicația acestei situații contrariante poate fi găsită în orizontul vieții noastre muzicale, în profilul nefinalizat al celor mai mulți compozitori. Oare mediul nostru muzical oferea posibilități de creștere pentru un tînăr muzician ? Sîntem nevoiți să invocăm stadiul incipient al evoluției noastre muzicale pentru a demonstra că I. A. Wachmann, A. Flechtenmacher și L. Wiest erau personalități cu o formație ce întrecea posibilitățile și limitele superioare ale activității muzicale autohtone. Deși erau muzicieni cu studii incomplete în conservatoarele din străinătate, ei aveau o practică muzicală incontestabilă ce îi situa în fruntea piramidei în cotinuă ascensiune. Pentru efectuarea unei activități componistice de nivel erau necesare condiții imprimate de activitatea unor formații interpretative. Or, acest lucru la mijlocul secolului trecut era un imperativ. Mediul nostru muzical nu oferea posibilități stimulative, pentru genuri superioare de compoziție.

Un factor antrenant în apariția unor lucrări valoroase s-ar fi creat dacă ar fi existat un număr mai mare de compozitori care să alcătuiască un front competitiv, în cadrul căruia ar fi avut posibilitatea să-și confrunte pozițiile estetice și stilistice, să-și perfecționeze concepțiile prin disputa componentelor tehnico-profesionale. Arta componistică im-

plică un meşteşug, o ucenicie, o formaţie care, în condiţiile lipsei de experienţă a muzicii noastre, abia se cristalizează. Un asemenea cadru este prematur, ca, de fapt, şi cel al cerinţei unor lucrări originale în genurile simfonice elevate, din partea vieţii muzicale.

În lipsa factorilor obiectivi care să suscite o creaţie artistică autentică, ne mulţumim cu modestele partituri scrise din dorinţa zămislirii creaţiei pe măsura nivelului profesional atins în acel stadiu, pe ansamblul dezvoltării muzicale româneşti. Pretenţiilor să le oferim realităţile şi în acest caz vom aprecia dorinţele în concordanţă cu împlinirile. Creaţia compozitorilor preunionişti, chiar dacă nu se poate prezenta cu vîrfuri artistice, oferă premisele afirmării, în anii următori, a treptei superioare în traiectoria muzicii româneşti. Încercările lor nu pot fi ignorate, deoarece prezintă aspecte primare în cristalizarea şcolii româneşti de compoziţie, fără de care ar fi greu să se înţeleagă drumul parcurs. Cu creaţiile acestor compozitori, muzica românească nu are motive să se laude, dar nici să se ruşineze. Ele reprezintă o realitate, un document de epocă care are o valoare anumită, valoarea primelor începuturi. De aceea, autorii-pionieri ai compoziţiei muzicale naţionale nu trebuie cercetaţi cu exigenţele altei sensibilităţi decît aceea a epocii care i-a generat şi căreia i s-au adresat.

Domeniile creaţiei abordate în această perioadă se grupează în muzica teatrală, vocală, instrumentală şi simfonică. Aproape fiecare cuprinde genuri variate. Delimitările au un ridicat grad generalizator, deoarece formele preconizate nu îndreptăţesc o clasificare mai riguroasă. Totuşi, aceasta va deveni necesară în cadrul anumitor diviziuni globale.

MUZICA TEATRALĂ

Creaţia muzicală destinată scenei cuprinde genurile : muzică pentru piese de teatru, vodevil, operetă, lucrări coregrafice, operă.

Muzica destinată pieselor de teatru îşi are epoca înfloritoare între anii 1830—1845, şi este concepută într-o asemenea manieră, încît să confere spectacolelor un plus de accesibilitate şi mai multă atractivitate. Şi după 1845 s-a recurs la muzică pentru ilustrarea anumitor momente, dar cu rare excepţii, creaţiile de această natură au fost umbrite ca valoare şi semnificaţie de lucrările cu greutatea centrată pe latura muzicală. În piesele de teatru, muzica îndeplineşte o funcţie secundară, pe cînd în operetă şi mai ales în operă, rolurile se schimbă, libretul devine pretext, muzica situîndu-se în plin cîmp vizual.

Primele încercări muzicale le întîlnim în piesele de teatru de inspiraţie istorică, aparţinînd condeiului animatorului culturii moldovene, Gheorghe Asachi. În aceste piese, muzica îşi găseşte locul cu precădere în preludiile şi uverturile orchestrale, în antracte şi, arareori, în decursul piesei. Formele muzicii de teatru erau intermedii, cuplete, arii, melodrame, imnuri, ce adeseori aveau un caracter autonom, putînd fi interpretate ca piese de sine stătătoare. Cît priveşte originalitatea

numerelor destinate pieselor dramatice, ea se afla în deficiență, deoarece metoda preconizată se rezuma la aranjamente și transcripții după cele mai cunoscute romanțe, dansuri de salon și arii italiene de operă. În muzica piesei *Grădinarul orb* de Kotzebue a răsunat melodia „Nell furoro della tempesta“ din opera *Piratul* de Bellini. În *Triumful amorului* s-a folosit aria „Una voce poco fa“ din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. La piesa *Lapeirus*, muzica, alcătuită de P. Cervatti, era formată din melodiile operelor lui Bellini, Rossini, Blangini, Carafa și Persius [1].

Așadar, în majoritatea lor, numerele muzicale din primele piese de teatru în limba română, în virtutea surselor din care provin, nu puteau fi legate de caracterul acțiunii dramatice. Nu o dată, în antractele unei tragedii, se executau piese cu caracter vesel, care nu contribuiau la instaurarea unei atmosfere corespunzătoare acțiunii scenice. Se întîmpla ca și la comedii să se interpreteze muzică de expresie dramatică sau eroică. La comedia *Soția tulburătoare*, susținută de o trupă franceză la Iași (1835), orchestra execută *Uvertura națională* de I. Herfner, scrisă inițial pentru piesa lui Gheorghe Asachi, *Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei*, în care compozitorul recurge la melodii populare românești. La una din reprezentațiile dramei *Petru Rareș Vodă* s-a oferit publicului, în încheiere, *Idila cu cîntece și dansuri „Armindenea“*, reprezentație pentru sărbătorirea primăverii, aparținînd lui Gheorghe Asachi, pentru care P. Cervatti compusese muzica. Despre acest tablou, „Albina românească“ [2] are cuvinte elogioase, descriindu-ne ce anume a cuprins : „Horurile cele frumoase, danțul păstorilor și a păstorițelor, tabloul ce au înfățoșat, urarea ce au rostit un bătrîn, pentru fericirea obștiei, și o ploaie de flori, ce s-au presurat peste privitori, au făcut în acea seară, cea mai plăcută petrecere...“

Cadrul atrăgător al inscenărilor sărbătorești cu caracter istoric, festiv, idilic, lipsite de acțiune, au favorizat crearea unei muzici aproape independente din punct de vedere dramatic, fiind concepută ca o succesiune de cîntece și dansuri, de numere, de forme cu valoare în sine, după principiul contrastului. Muzica scrisă de Elena Asachi pentru *Serbarea păstorilor moldoveni* era compusă din : introducere orchestrală, doină, cor, baladă, cantata „Cortul“, hora Arcanu și corul final [3]. Avînd un caracter prea puțin teatral, ne vom ocupa de aceste compoziții (respectiv cele care s-au păstrat) în paginile ce vor trata începuturile creației vocale. Tot Elenei Asachi i se atribuie muzica la piesele de teatru *Petru Rareș, Dragoș Vodă* și la melodrama *Voichița de România*.

Treptat, muzica populară ocupă un loc din ce în ce mai însemnat în acele piese și lucrări care își propun să reprezinte obiceiuri, datini sau scene din viața poporului nostru. Asemenea piese au un pronunțat

---

[1] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. I*, op. cit., p. 172.

[2] „Albina românească“, Iași, 1837, 2 mai, p. 149—150, vezi și T. T. Burada, *op. cit.*, p. 182.

[3] „Albina românească“, Iași, 1834, nr. 36, 12 aprilie, p. 130 ; Meliné Poladian-Ghenea, *Începuturile muzicii noastre de scenă.* În : „Muzica“, București, 1966, nr. 7, p. 48.

caracter patriotic şi pastoral. La Blaj, în 1832, se joacă *Egloga Pastorală* de T. Cipariu, tablou muzical cu personaje antice, conţinînd referiri asupra stării românilor. La Iaşi, în 1834, se joacă *Cantata pastorală sau serbarea păstorilor moldoveni,* în care se proslăveşte curajul şi vitejia de arme a moldovenilor. Cîntecele şi dansurile care însoţeau argumentul literar, menite să trezească sentimente patriotice, erau autentice melodii populare, aranjate pentru o formaţie instrumentală de Elena Asachi.



Elena Asachi.

Similare sînt tablourile cu cîntece *Serbarea militară* de M. Millo, *Sărbătoarea românească* sau o „serbare a românilor" de I. Heliade Rădulescu, în care, de asemenea, se apelează la cîntecele populare. În pastorala aceluiaşi autor *O serbare cîmpenească* (1837), prilejul includerii folclorului muzical nu trece nefructificat. Personajul Florica, în aşteptarea iubitului său Niţu, cînta melodia „Oltule, Oltuţule". Reprezentaţii asemănătoare, fără o acţiune dramatică propriu-zisă, deci tablouri pitoreşti, statice, în care se îmbină armonios cîntecul şi poezia, se pot întîlni în diferite oraşe de-a lungul secolului trecut.

Raportarea la genurile muzicii populare implică concomitent şi relaţia, fie şi intimă, ce se stabileşte între creaţia teatrală profesionistă şi genurile populare cu caracter teatral. În această epocă existau, în sfera folclorului, o serie de manifestări cu caracter dramatic. În acest

sens pot fi menționate în afara Irozilor, manifestare cu caracter religios, prilejuită de sărbătoarea Crăciunului, următoarele forme : jocul păpușilor, nunta, teatrul cu temă haiducească. Într-un alt plan se situează măscăricii, saltimbancii, pehlivanii care circulau prin tîrguri și sate. Procedee specifice teatrului popular, jocul păpușilor, nunta și tema haiducească vor exercita o sensibilă influență asupra primelor manifestări profesioniste. Ar fi suficient să anticipăm menționînd titluri ca : *Iașii în carnaval,* unde se resimt ecourile teatrului de păpuși, *Nunta țărănească,* care nu e altceva decît transpunerea obiceiului folcloric, și *Iancu Jianu* — înscenare nedeghizată a tematicii haiducești. Dramaturgia muzicală folosită în formele populare cu caracter teatral exercita o binefăcătoare influență asupra muzicienilor.

VODEVILUL

Genul teatral-muzical care se naște în deceniul al patrulea și devine în scurt timp cel mai popular este vodevilul, mijloc de satirizare a racilelor societății, mijloc de luptă pentru o artă națională. Tematica inspirată din realitatea românească, biciuirea mentalității și moravurilor învechite, intriga vie, cupletele, melodiile ușor de memorat — iată cîteva din atributele acestui gen. Caracteristicile vodevilului sînt astfel formulate de I. Voinescu încă din 1836 : „Stil ușor, elegant și plăcut ca să aducă zîmbet pe buzele noastre sau o lacrimă ușoară în ochii noștri. Este într-o arie plină de duh, potrivită cu sujetul bucății. Este să puie în joc patimi și întîmplări ale zilei și ale pămîntului în care sînt făcute“ [1].

Ce este vodevilul ? Gen teatral-muzical, în care textul prozei alternează cu momente muzicale, de obicei cuplete. Totul în vodevil se remarcă prin simplitate, intrigă vioaie, conflict ascuțit, conturarea personajelor. Acțiunea avea de obicei un caracter agitat, o dinamică exterioară, cu peripeții abundente, qui pro quo-uri, travestiri și încurcături de persoane, o anumită gratuitate a contrastelor, lovituri de teatru și aglomerări în finaluri. În consecință, rîsul va fi de suprafață, nepropunîndu-și să scurteze resorturile întinse ale esenței situațiilor, menite să determine aprecierea critică a momentelor teatrale care întotdeauna își aveau corespondent în realitatea imediată. Forța asociativă a vodevilului îi imprimă un caracter de oglindă critică a societății. Vorbind despre conținutul piesei *Iașii în Carnaval,* autorul V. Alecsandri scrie că a supărat pe cei avizați „...cum poate supăra o oglindă pe un om urît la față și defectuos la trup“[2].

---

[1] Voinescu, I., *Cugetări asupra teatrului.* În : „Gazeta Teatrului Național“, 1838, nr. 5—6.

[2] Alecsandri, V., *Opere complete.* București, 1903, „Prefața“.

Vodevilul românesc asimilează elementele genului de la premodelul francez. Spectacolele trupelor străine de vodevil încetează să mai intereseze publicul autohton atunci cînd trupele româneşti se afirmă, dînd reprezentaţii în limba română. Dar, pe lîngă anumite procedee specifice vodevilului francez, vodevilul românesc fructifică trăsături proprii spectacolelor populare româneşti cu caracter dramatic: jienii, irozii, jocul păpuşarilor, căluşarii, drăgaica, mocănaşul, genuri îndrăgite în acea epocă. În curînd, vodevilul autohton se impune cu o fizionomie proprie, în lucrări originale.

Dacă am căuta să stabilim raportul între muzica pieselor de teatru şi muzica vodevilurilor, ne-am găsi într-o mare dificultate, deoarece aceasta din urmă este tot muzică de teatru, cu atît mai mult cu cît în creaţia dramatică nu abundă lucrările pe coperta cărora autorul să specifice „vodevil". Titulatura frecventă a vodevilurilor va fi variată, după cum indică subtitlurile folosite de autorii lucrărilor: canţonetă *(Mama Anghelușa)*, canţonetă comică *(Scamatorul)*, canţonetă naţională *(Barbu Lăutarul)*, canţonetă militară *(Şoldan viteazul)*, tablou naţional *(24 Ianuarie)*, tablou alegoric *(Ştefan Vodă)*, episod patriotic cu cîntece *(Vlăduţul mamii)*, episod naţional cu cîntece *(Hotarul)*, comedie muzicală satirică şi politică *(Găgăuţă)*, vodevil *(Coana Chiriţa la Iaşi)*, melodramă naţională *(Cetatea Neamţului)*, feerie *(Potopul universal)*, operetă *(Crai nou)*.

Evident, muzica în primele încercări teatrale constituie un element exterior, un fundal care nu avea decît aderenţe relative faţă de textul dramatic, funcţionalitatea sa nefiind definită. În vodevil, rolul muzicii devine predilect teatral, încredinţîndu-i-se funcţii dramaturgice. Treptele următoare ale creaţiei lirice vor realiza accentuarea ponderii factorului muzical, mergînd pînă la absoluta lui dominare, în operă. Drumul creaţiei lirice româneşti înscrie o traiectorie complexă, care începe cu lucrări unde muzica reprezintă un component subordonat şi se afirmă autonom în lucrări muzicale în care textul va deveni la rîndul lui un component subordonat.

La varietatea subgenurilor se adaugă caracterul militant al vodevilului, care demască şi biciuieşte moravurile societăţii burgheze. În vodevil se satirizează tipurile şi mentalităţile generate de societatea vremii: aventurierul politicianist, carieristul, corupţia în *Agachi Flutur, Coana Chiriţa la Expoziţia de la Paris, Haine vechi sau zdrenţe politice, Rusaliile*. În *Farmazonul din Hîrlău* se ridiculizează obsesia parvenitismului, lupta împotriva noutăţilor exagerate. Nu o dată tematica vodevilului abordează probleme vitale ale realităţii. Lupta pentru unirea Moldovei cu Muntenia o întîlnim în *Cinel-Cinel, Iancu Jianu căpitan de haiduci, Păcală şi Tîndală*. Dispreţul pentru tot ce e românesc e stigmatizat în *Iorgu de la Sadagura*. Recurgîndu-se la metoda exagerării conştiente, se ia atitudine împotriva unor tipuri caracteristice: boierul demagog, negustorul lacom, burghezul îmbogăţit, aventurierul, femeia de moravuri uşoare. În *Piatra din casă* se redă „o întîmplare din cele scoase din viaţa socială; caracterele sînt bine expuse şi înfăţişează un tablou de aviz pentru acele mame care, într-adevăr, socotesc fetele lor

„Piatră în casă“ de care se cuvine a scăpa cu riscul fericirii lor“ [1]. Lupta pentru libertate se întîlnește în *Cetatea Neamțului*. Sînt evocate și personalități de seamă ale muzicii noastre din acea epocă, spre exemplu Barbu Lăutarul.

Omul din popor va avea de partea lui adeziunea autorilor, în schimb boierii, oamenii care se ploconesc în fața a tot ceea ce vine de peste graniță, vor fi stigmatizați. Situația comică se producea de obicei atunci cînd se prezenta adoptarea superficială a formelor de viață importate, ca o modă și nu ca o necesitate motivată. Prin stările de bună dispoziție sub care se serveau criticile sociale în piesele comice, autorii invitau pe spectatori să mediteze. Desigur, critica și satira la adresa celor puternici, în condițiile unei aspre cenzuri, era diminuată și nu rareori înlocuită cu o caricatură diluată.

Autorii vodevilurilor românești sînt V. Alecsandri, M. Millo, C. Caragiale, M. Pascally, C. Aristia, Al. Russo, C. Negruzzi, C. Bolliac. Cel mai de seamă rămîne Vasile Alecsandri, al cărui scop, formulat într-una din scrisorile sale, era „să combat prejudiții învechite și ridicole, să pun teatrul român pe adevărata cale națională și să dovedesc că limba noastră se pretează perfect și la comedie și la muzică“.

Alecsandri preia modele din vodevilurile străine, în privința construirii intrigii și a invenției dramatice. În tiparele împrumutate, toarnă o substanță de un pronunțat caracter personal și autohton, o veselie contagioasă, un umor direct, de bun gust. În plus, concepe caracteristicile personajelor în concordanță cu natura tipologică a mentalității societății vremii, folosirea realității locale, a limbii românești cu nuanțele sale atît de subtile, cu jargoane și formule dialectale, ceea ce conferă pieselor originalitate și farmec nedezmințit. Comediile lui Alecsandri într-atît sînt de integrate spiritului epocii, încît, fără o racordare la aceasta, se înțeleg destul de greu. Dramaturgia pieselor se clădește pe conflictul dintre mentalitatea învechită, conservatoare a boierimii, potrivnică oricăror transformări, și concepția înaintată a elementelor progresiste din rîndurile burgheziei, care înțelegea rostul și stringența reformelor sociale.

Și în creația altor scriitori, viața își pune amprenta asupra tematicii. În *Doi țărani și cinci cîrlani*, C. Negruzzi aduce în scenă lumea țărănească, iar în *Muza de la Burdujeni* creează o satiră la adresa cosmopolitismului, împotriva exagerărilor curentului latinist. Cupletul lui Al. Russo „Țara-i plină de ciocoi“ din *Jignicerul Vadră*, în care haiducii se pronunță pentru dreptate, a fost interzis de autorități. Aspecte satirice se întîlnesc și în piesele *Un trîntor cît zece* de M. Millo și *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi* de C. Caragiale, în care se demască caracterul părtinitor, antinațional al cîrmuirii în problema teatrului. În acest caz, autorul nu mai recurge la intermediul ficțiunii, personajele

---

[1] „Albina românească“, 1847, nr. 32, 18 mai ; Burada, T. T., *op. cit.*, *vol. II*, p. 13—14.

piesei şi interpreţii sînt una şi aceeaşi persoană, ceea ce i-a permis lui C. Caragiale să-şi exprime crezul artistic-teatral, o pledoarie pentru sprijinirea artiştilor români.

Textele dramatice n-au putut evita inconsecvenţele inerente fazei de pionierat : prezentarea idilică a realităţilor sociale, nostalgia vieţii patriarhale, lipsa mijloacelor în susţinerea artistică. Cu toate acestea, piesele acestor ani au fundamentat creaţia teatrală, favorizînd, totodată, naşterea genurilor lirice în muzica românească. De la vodevilurile lui Alecsandri şi ale contemporanilor săi descind liniile germinative ale tematicii şi procedeelor folosite în dramaturgia naţională, atît teatrală cît şi muzicală.

Compozitorii care ilustrează prin lucrările lor perioada şi genul vodevilului în muzica românească sînt Alexandru Flechtenmacher, Ioan Andrei Wachmann şi Ludovic Wiest. În palmaresul primilor doi compozitori citaţi figurează zeci de vodeviluri. Dintre aceştia, A. Flechtenmacher apare mai însemnat, datorită frumuseţii, forţei portretistice şi caracterului popular al muzicii. Lui îi aparţin şi cele dintîi încercări de redare a specificului naţional românesc în muzica dramatică.

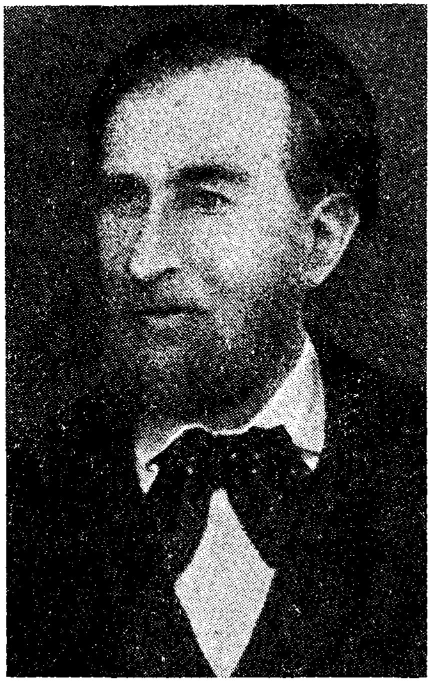
Sub aspect istoric, vodevilul românesc cunoaşte trei etape. Prima corespunde anilor de afirmare şi se încheie în jurul anilor 1848. A doua, epoca de înflorire se circumscrie în deceniul 1849—1859. A treia, decadenţa genului, începe prin 1860, şi se întinde într-o agonie prelungită timp de cîteva decenii. În această ultimă etapă nu se produce nimic viabil în domeniul vodevilului, genul apare obosit, demodat, menţinîndu-se numai prin reluarea sau imitarea capodoperelor create înainte de anul Unirii.

Piatra de început în afirmarea genului vodevilistic este *Triumful amorului* de E. Winterhalder cu muzica lui I. A. Wachmann, jucat de elevii Conservatorului filarmonic în 1835. Manuscrisul muzical nu se păstrează. Pe baza datelor ce au putut indica o lumină asupra acestui vodevil se poate spune că *Triumful amorului* reprezintă o creaţie tributară modelelor importate. Acţiunea se desfăşoară în sudul Italiei, într-o lume convenţională, în care activează personajele Fabricio, Amelia, Evelina, Valerio, Zerlina, pescarul Lindor. În concordanţă cu textul, muzica avea un caracter convenţional, fiind lipsită de pregnanţă. Din stilul altor compoziţii, datînd din perioada *Triumful amorului*, deducem că I. A. Wachmann nu se remarcă prin originalitate, muzica sa purtînd puternice rezonanţe din partituri ştiute. Această creaţie teatral-muzicală nu a avut consecinţe asupra dezvoltării vodevilului autohton.

Abia după un deceniu, în lucrări ca *Iorgu de la Sadagura* şi *Iaşii în Carnaval* de Alecsandri, genul vodevilului va cunoaşte adevărata geneză prin creaţia muzicală a lui A. Flechtenmacher, părintele acestui gen, legat de realitatea şi de melosul popular românesc. I. A. Wachmann apare cronologic autorul unui vodevil, dar A. Flechtenmacher rămîne părintele de facto al genului, creatorul original, care va imprima carac-

terul național al muzicii teatrale, exemplul său fiind adoptat de ceilalți compozitori, inclusiv de către autorul *Triumfului amorului.*

Momentele muzicale din vodevil, de obicei cuplete, alternează, în prima etapă, între șase și douăsprezece. Numerele vocale și instrumentale, care în muzica destinată pieselor de teatru constituiau de regulă divertismentul în vodevil, primesc o funcție precisă, devenind parte componentă a acțiunii. Astfel, cîntecele capătă funcții dramaturgice, creînd



Alexandru Flechtenmacher.

atmosfera prin intermediul unei serenade, marș, vals, ca bunăoară în *Iașii în Carnaval.* Cîntecul reprezintă mijlocul eficace de portretizare a eroilor. „Of, of, of, ce supărare, de-a avea o fată mare" din vodevilul *Piatra din casă* o prezintă pe cocoana Zamfira, preocupată de căsătoria fiicei sale, indiferent cu cine. Aceeași funcție o îndeplinește și cupletul lui Franz — „Eu, vestitul doctor Franz", și cîntecul Marghioliței — „Cît îmi pare de bine c-am să mă mărit". Primul dintre aceste cîntece, al Coanei Chirița, este satiric, al doilea, vesel, al treilea, liric. În asemenea numere se conturează nu numai portretele personajelor, gîndurile și preocupările lor, ci și naționalitatea. Franz este prezentat prin intermediul valsului austriac, Marghiolița prin romanța orășenească românească. Dar nu numai personaje disparate sînt înfățișate prin muzica

vodevilului, ci şi categorii sau clase sociale. Dansurile mondene din scena balului din *Iaşii în Carnaval* creează imaginea unei petreceri boiereşti. Scena şi cupletul păpuşilor, „Într-a păpuşilor ţară", din acelaşi vodevil, echivala cu o satiră usturătoare la adresa cîrmuirii.

Treptat, se cristalizează şi formele muzicii în vodevil. În afară de cupletul simplu (monopartit) se folosesc şi cuplete de o structură tripartită (cîntecul lui Leonil din *Iaşii în Carnaval*, „Ca un foc m-a trăznit"). Formele nu sînt rigide, se modifică în funcţie de situaţia scenică. O particularitate a formei tripartite în vodevil poate fi considerat acel cîntec ce precede ori urmează un monolog sau dialog, desfăşurat şi el, adeseori, pe muzică. Tendinţa încadrării într-o structură ternară este vizibilă în finalul vodevilului *Iorgu de la Sadagura*, unde, după corul ţăranilor, urmează un episod orchestral în care predomină sunete de trompetă şi tobă, ca apoi să revină hora finală, avînd aceeaşi melodie din corul ţăranilor. Se manifestă, în această perioadă, şi tendinţa creării unor finaluri mai ample decît un cuplet sau un cor obişnuit, ca de exemplu în *Piatra din casă*, unde, în final, înrolaţi într-un ansamblu, fiecare personaj îşi exprimă atitudinea faţă de evenimentul catalizator — căsătoria Marghioliţei. Muzica subliniază efectul comic al unei situaţii, atunci cînd are un caracter nepotrivit. În *Piatra din casă*, „Marşul lui Napoleon" se foloseşte ca fundal muzical într-o scenă de dragoste, spre a releva esenţa grotescă a momentului.

Trei genuri muzicale se profilează mai frecvent în muzica vodevilurilor : romanţa, dansurile moderne (valsul, polca) şi muzica lăutărească (de cele mai multe ori hora), pe care compozitorii o introduc în finalul vodevilurilor *Iaşii în Carnaval* şi *Iorgu de la Sadagura*, ca expresie a deznodămîntului fericit.

Un loc aparte îl ocupă vodevilul *Nunta ţărănească* (1848) al lui Alecsandri şi Flechtenmacher, prin care se aduc în scenă obiceiuri folclorice, strigături, cîntece, jocuri. Astfel, se demonstrează, nu parţial ca în alte vodeviluri, ci integral, valoarea creaţiei populare ca principală sursă de inspiraţie. În corul final al acestui vodevil se recurge la o cunoscută melodie populară cu caracter de joc.



Perioada 1849—1859 coincide cu epoca de aur a vodevilului, cu anii în care acest gen cunoaşte apogeul dezvoltării sale. Ca dimensiuni, locul ocupat de către numerele muzicale în vodevil variază de la lucrare la lucrare. În unele vodeviluri sînt şase numere *(Cinel-Cinel)*, în

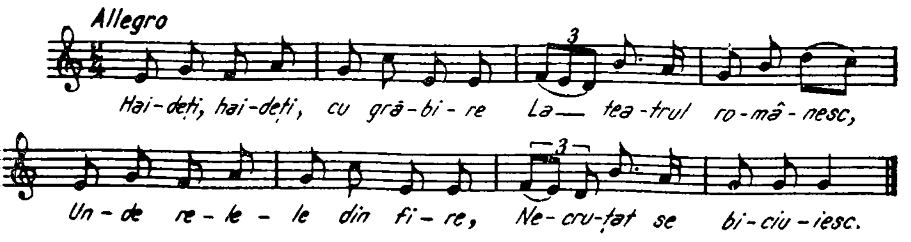
altele mai multe : treizeci și șapte în *Doi morți vii* de A. Flechtenmacher. În *Prăpăstiile Bucureștilor*, muzica de I. A. Wachmann, numerele ajung la patruzeci și două. Sub acest aspect nu se poate determina o normă clarificatoare asupra genului de vodevil.

Muzica vodevilurilor scrise în anii menționați continuă și aprofundează caracterizarea acțiunii. Corul sătenilor din *Cinel-Cinel* și corul (în tempo de horă) din *Florin și Florica* ne indică, prin melodica populară, că acțiunea se petrece la țară. Dansurile de salon, polca și cadrilul, sugerează ambianța mediului orășenesc (tabloul balului din *Coana Chirița la Iași*). Cîntecul lui Pungescu „De-aș umbla o lume-ntreagă" din același vodevil exprimă dragostea pentru capitala Moldovei.

Forța satirică a cîntecelor din vodeviluri este deosebită. Prin intermediul cancanului, galopului, se ridiculizează ideile de chiverniseală ale unor personaje ca Chirița, Coșcodan și Ghiftui. Cu ajutorul cîntecului se redau gîndurile, sentimentele și profesia personajelor. Aria lui Colivescu din *Florin și Florica* ne arată îndeletnicirea acestuia — clopotar ; cîntecul lui „Eu Pepelea din poveste" din *Arvinte și Pepelea*, înfățișează vioiciunea și istețimea. Uneori, muzica înlesnește ascultătorului să determine sensul faptelor ce se petrec în afara scenei, deci prezintă o acțiune nevăzută. Marșul militar din *Florin și Florica* sugerează trecerea soldaților, iar cîntecul de beție din *Doi morți vii*, cheful dintr-o cameră alăturată.

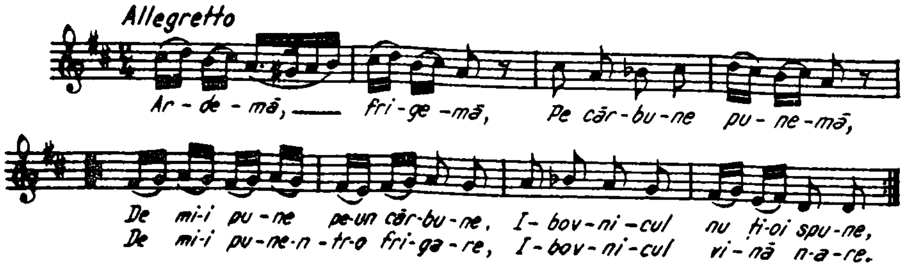
Naționalitatea personajelor cunoaște o zonă sonoră mai variată : o arie lipovenească se întîlnește în *Agachi Flutur*. Boierul Ghiftui din același vodevil, pentru a nu fi recunoscut, se îmbracă în haine ciobănești și cîntă o melodie populară românească. În *Drumul de fier* se recurge la un cîntec țigănesc.

Muzica vodevilurilor îndeplinește un rol propagandistic, în favoarea artei noastre. În *Millo director*, Lina, cîntînd, își destăinuiește preferința pentru muzica românească pe care o iubește mai mult decît pe cea italiană. În *Cucoana Chirița la Iași*, publicul este invitat să susțină reprezentațiile trupelor naționale : „Haideți, haideți cu grăbire la teatrul românesc". Melodia care transmite acest îndemn nu are contingențe cu folclorul, ci cu dansul modern, polca.



Sursele intonaționale ale muzicii vodevilurilor se află în genurile caracteristice epocii : romanța, dansuri moderne, ariile operelor italiene,

cîntecele şi jocurile populare. Din prima categorie face parte romanţa „Arde-mă, frige-mă“, folosită în *Rusaliile* [1].



În *Cinel-Cinel*, elementele melodice de factură populară se infiltrează în partidele vocale ale tuturor personajelor. Genurile populare care apar mai des în vodevil sînt hora *(Păcală şi Tîndală)*, Hora Unirii *(Cinel-Cinel)*, doina *(Florin şi Florica)*, cîntecul haiducesc *(Iancu Jianu căpitan de haiduci)*, căluşarii *(Doi morţi vii)*, cîntecul de lume, de rezonanţă modernă, ca bunăoară melodia „Haideţi fraţi să trăim bine“ din *Doi morţi vii.* Exemplul acestei melodii este edificator pentru simbioza ce se realizează între structura tonală de tip apusean şi inversiunile cadenţiale de provenienţă modală, orientală.



Evident, aria genurilor folclorice se lărgeşte în vodeviluri, comparativ cu etapa anterioară, ceea ce vorbeşte despre orientarea mai pronunţată înspre inspiraţia muzicală de esenţă naţională. Din punct de vedere calitativ, nu se avansează, deoarece compozitorii recurg la aceeaşi metodă : aranjarea melodiilor pentru voce şi orchestră. Fiind dominaţi de modelele muzicale de circulaţie, compozitorii n-aveau libertatea de mişcare, cîmpul fanteziei lor era limitat din capul locului. Compoziţii originale, independente de o sursă nu se semnalează. De aici decurge

[1] Această romanţă, ca de altfel şi alte melodii vechi, a avut o largă circulaţie. Lui A. S. Puşkin i-a inspirat poemul *Ţiganii*, respectiv cîntecul Zamfirei. La rîndul său, acest poem l-a înrîurit pe Prosper Mérimée şi Georges Bizet. Renumita „Habaneră“ din opera *Carmen* are acelaşi fond de idei ca şi „Arde-mă, frige-mă“.

eclectismul muzicii de vodevil, lipsa de pregnanță, subordonarea inspirației față de melodii preluate, de cele mai multe ori dubioase ca gust artistic.

Pentru că am abordat problema metodei în alcătuire a muzicii vodevilului, spre a oferi un tablou mai complet asupra genului, ne mai rămîne să adăugăm că metoda recurgerii la citate din opere și, mai ales, din vodeviluri mai vechi pe un text nou era cea mai uzitată. Nu exista vodevil în care să nu figureze cel puțin o melodie aflată în circulație. Majoritatea se împrumută din „*Baba Hîrca*" sau din vodevilurile „clasice", *Coana Chirița la Iași, Nicșorescu, Scara mîții, Agachi Flutur*. Procedeul va avansa într-un asemenea grad, încît melodiile noi sînt în totală minoritate față de cele valorificate și deci consacrate. Decurge de aici că originalitatea muzicii în vodevil este relativă, dat fiind ponderea mare a metodei apelării la mutații, transcripții, împrumuturi.

Formele muzicale specifice vodevilului sînt arieta, balada, romanța, aria și, mai ales, cupletul. Nelipsită era uvertura sau, mai corect zis, potpuriul — trecerea în revistă, enunțarea principalelor melodii care vor fi cîntate. Se dezvoltă în acești ani și ansamblurile : duet *(Coana Chirița la Iași* și *Agachi Flutur)*, cvartet *(Coana Chirița în provincie)*. Finalurile devin mai ample și, nu o dată, aduc elemente noi, de surpriză, în deznodămîntul intrigii. Se constată și fenomenul invers, în final, linia dramatică se abandonează pentru a se putea facilita pretextul introducerii cîntecelor populare. De cele mai multe ori însă, cadrul apelării la o muzică folclorică este deplin justificat de sensul desfășurării acțiunii. Ilustrativ este finalul din *Cinel-Cinel,* care se axează pe un dans plin de veselie și dinamism.



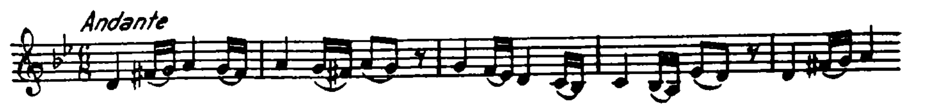
Reprezentanții vodevilului și-au format o anumită tehnică în compunerea unor melodii plastice — teatrale, adecvate prin substanță unei anumite situații scenice. Linia melodică avea o desfășurare logică. Pornind dintr-un embrion intonațional, se obține un arc tematic unitar întotdeauna, cu o culminație dramatică și expresivă, cu nelipsita formulă cadențială. Aceste principii nu scutesc compozitorii de anumite norme ce s-au transformat, cu timpul, în scheme rigide, mereu aceleași, prea des repetate. Am îndrăznit să vorbim despre o tehnică muzicală vodevilistică rutinieră care nu a avut darul să se reîmprospăteze la timpul oportun și, ca atare, și-a pierdut prospețimea, viabilitatea. Am putea oferi numeroase rețete stilistice decupate din muzica vodevilurilor.

N-o facem, întrucît nu ne preocupăm aici de evoluţia şi stilul muzicii teatrale a secolului trecut.

Înrudit cu genul vodevilului se prezintă canţoneta şi melodrama. Dat fiind asemănarea tratării muzicale dintre aceste forme teatrale, se poate afirma că numai caracteristicile extramuzicale le imprimă puncte diferenţiale. Canţoneta sau cînticelul comic, creat de Alecsandri şi Flechtenmacher, se înfăţişează ca un monolog fără dezvoltare dramatică. Prin intermediul canţonetei se relevă un caracter, o situaţie, o dispoziţie sufletească. Edificator pentru înţelegerea specificului acestui subgen apare *Barbul Lăutarul*, jucat întîia oară la Iaşi, în 1854, al cărui subiect era astfel conceput încît să evoce figura muzicantului popular, recurgîndu-se la melodiile repertoriului său. Momentele muzicale sînt în număr de şase : „Eu sînt Barbu Lăutarul", „Chiu şi vivat fericit", „Arde-ar rochiţa pe tine", „Lelea roşie la obraz", „La dona e mobile" şi „Dragi boieri". Genurile acestea variază : cîntec vechi, romanţă, cîntec de jale, cuplet satiric. Din punct de vedere dramaturgic, primul număr al canţonetei se remarcă prin funcţia expozitivă, portretistică, evocatoare. Renumita arie a ducelui de Mantua (*Rigoletto* era o operă abia jucată la Iaşi) se foloseşte pentru satirizarea cosmopolitismului acelora care se ploconesc în faţa muzicii străine, dispreţuind cîntecele româneşti lăutăreşti.

Ca şi multe alte compoziţii din această perioadă, canţoneta *Barbu Lăutarul*, nefiind tipărită în versiunea originală, a circulat în diverse variante. La această canţonetă se cunosc versiunile Flechtenmacher, Gh. Apostolescu (care o copiază după autor) şi E. Caudella (1908). Toate pornesc, cu unele modificări, de la modelul iniţial. Sub acest aspect, oferim tema cîntecului „Dragi boieri din lumea nouă", în forma sa primară şi în transcrierea lui Caudella.





Remarcăm notarea lui Caudella mai apropiată de caracterul melodiei folclorice : măsura $\frac{6}{8}$ în loc de $\frac{3}{4}$. Tonalitatea este identică, iar configuraţia intervalică se abate prea puţin de la modelul primar.

Deosebit de interesantă este melodia „Lelea roşie la obraz", în ritm de horă, desfăşurată pe un fundal ritmic ostinato specific dansului, caracterul pronunţat cromatic avînd ca nucleu catalizator secunda mică şi mărită.



Melodrama se construiește după același principiu al alternării versurilor și numerelor muzicale. Anumite texte cu caracter dramatic recitate se desfășurau pe fundal muzical. Avînd tematică istorică, patriotică, melodrama se deosebește de vodevil prin lipsa elementelor aparținînd comicului, printr-o ținută sobră. O asemenea melodramă este *Ștefan cel Mare* de M. Millo și I. Wachmann. În *Cetatea Neamțului* (1857), melodramă națională cu trăsături de gen tipice, V. Alecsandri și A. Flechtenmacher evocă un episod din eroica luptă a moldovenilor pentru libertate. În cele nouăsprezece numere componente se manifestă intenția, parțial realizată, de a transpune, în imagini sonore, conflictul celor două tabere adverse. Personajele Tudora, Șoimaru, soldații poloni și români sînt caracterizați în pagini muzicale de reală forță dramatică. În mod deosebit remarcăm „Cîntecul lui Ștefan cel Mare", tînguirea plăieșilor moldoveni cu rezonanțe vădite de romanță orășenească. Ca forme mai frecvente în partitura acestei lucrări, în care se apelează la o orchestră amplă, menționăm marșul și melodrama. Pentru obținerea atmosferei naționale, A. Flechtenmacher apelează la melodii populare, atît în cursul acțiunii, cît, mai ales, în introducerile orchestrale (nu îndrăznim să folosim cuvîntul simfonice) de la fiecare din cele trei acte. Preambulul actului prim îl identificăm în hora din *Cinel-Cinel*, exemplificată în paginile anterioare, desigur într-o altă factură. Ca preludiu la actul III servește o melodie cu caracter instrumental doinit aferată flautului solo, instrument cu timbru apropiat fluierului popular.



Dacă ne-am servi numai de acest exemplu, de o autentică forță artistică și pregnanță națională, am putea sublinia prezența, în muzica teatrală românească, a unor indici ce pledează fără echivoc în favoarea cristalizării unui profil propriu desprins din folclor. Începuturile acestui fenomen de emancipare și afirmare muzicală națională, ce va fi consolidat și amplificat în etapele secvente, au originea în încercări teatrale, datînd din perioada anterioară Unirii Principatelor. Materialul muzical cu care se operează poate apărea prea brut, prea direct transpus în

creaţiile culte. Indiferent de metoda la care au recurs compozitorii, ei au meritul de a fi promotorii acestei orientări care va ridica melosul popular la rangul de artă profesionistă. Într-o altă alternativă, s-ar putea crede că o altă metodă, bunăoară a creării în spirit popular, ar fi fost mai indicată, mai avansată în faza cînd abia mijeau zorii muzicii noastre culte ? Încercăm un sentiment utopic, bănuind că s-ar fi putut adopta o asemenea cale. Faptul că s-a mers destul de ferm de la preluarea unor teme muzicale de origine impură, de influenţă eterogenă, străină, la melodia populară, înseamnă că, anterior sau concomitent s-au experimentat diferite soluţii în definirea propriei fizionomii muzicale naţionale. S-a dovedit trainică, vitală, necesară, alternativa citării, care corespundea începutului de drum pentru orientarea naţională a muzicii româneşti. În acest stadiu, singura posibilitate de sudare a potenţialelor stratului folcloric pare să fi fost cea a citării, care nu excludea intervenţia creatorului cult în redimensionarea unor inversiuni de ordin structural. De la această metodă, prin investigaţii susţinute, datorate nu unui singur creator, se va ajunge la forme superioare, la procedee generalizatoare de integrare a modelelor folclorice în substanţa muzicii create. Drumul nu a fost presărat cu trandafiri, ci s-a dovedit extrem de sinuos şi dificil, punînd la grea încercare talentul şi măiestria celor care-l prefigurau. Important era că drumul avea o direcţie ascendentă şi se fundamentase pe un teren solid.

Vodevilul şi subgenurile aferente au o deosebită importanţă în înfiriparea creaţiei muzicale teatrale, prin aceea că în concordanţă cu imperativele pretextului literar deservit, a legitimat compozitorii reprezentativi să înscrie prima filă a istoriei genului liric. Ceea ce va urma sau va apărea în paralel se va desprinde din trunchiul lui, realizîndu-se pe baza fructificării a tot ceea ce se dovedise viabil în arta vodevilului.

OPERETA

„Cea dintîi operetă română" — spune T. T. Burada — a fost scrisă de A. Flechtenmacher pe textul lui Matei Millo : *Baba Hîrca*, operetă-vrăjitorie"[1]. Evenimentul marchează apariţia unei trepte superioare în creaţia lirico-teatrală naţională, sintetizîndu-se elementele dramaturgice şi stilistice din vodevil.

Subiectul operetei, plasat în mediul sătesc, se polarizează în jurul unui conflict presărat cu suficiente naivităţi. Tînăra ţărancă Viorica, logodită cu ţăranul tomnatic Bîrzu, graţie vrăjilor babei Hîrca, sfîrşeşte prin a accepta dragostea şi oferta de căsătorie a boierului Lascu, travestit în ţăranul Vlad. Elementul real şi fantastic se îmbină în desfăşurarea acţiunii, conducînd spre finalul fericit, mijlocit de îngerul bun al Vioricăi. Libretul cuprinde, în pofida viziunii idilice a relaţiilor sociale, aluzii la stările de lucruri din Moldova. Este abordată problema căsniciilor silnice între oameni nepotriviţi ca vîrstă, situaţia ţiganilor, se relie-

---

[1] Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova, vol. II*, p. 35.

fează superioritatea morală a ţăranului, sînt criticate moravurile salonarde. După spusele unui personaj, „nobile sînt numai faptele bune". Anumite aspecte ale dezvoltării acţiunii apar insuficient motivate, bunăoară comportarea Babei Hîrca din final cînd, nemulţumită de întorsătura lucrurilor pentru care ea însăşi acţionase, se împotriveşte intenţiilor lui Lascu ; neverosimilă apare conduita boierului care trece peste considerente de rang şi se însoară cu o ţărancă. Autorii au transpus în lucrarea lor pitorescul naturii săteşti, peisajul românesc, obiceiuri populare (corul druştelor), practici vrjitoreşti şi superstiţii (ghicitul în bobi).

Cît priveşte tehnica construcţiei, autorii pornesc de la procedeele vodevilului, numerele muzicale întrerup acţiunea pentru a prilejui aprofundarea muzicală a caracterului, descrierea sumară a unei situaţii nou ivite, crearea ambianţei. Textul, în pofida limitelor convenţionale ale genului şi gratuităţii, slabei motivări a comportării personajelor, şi tonului declarativ, cuprinde momente satirice, de efect teatral.

Succesul impresionant de care s-a bucurat opereta în tot decursul veacului trecut se datorează, în primul rînd, muzicii. Concepută în două acte şi trei tablouri, „Răpirea (Corul druştelor), „Vrăjirea" (Trunchiul pocit) şi „Însoţirea" (Dracul biruit), opereta se impune prin varietatea numerelor, forţa de comunicare şi pregnanţa naţională. Compozitorul a căutat redarea muzicală a caracterelor şi pasiunilor de care sînt animaţi eroii, susţinerea armonioasă a elementelor contrastante, transpunerea cadrului real şi fantastic. Muzica aduce un suflu nou, de prospeţime, în clişeele deja prea închistate ale vodevilului. Spunem aceasta, deoarece ecourile vodevilului se resimt în *Baba Hîrca*. Anumite situaţii comice, construcţii muzicale monopartite puteau să-şi afle loc în oricare vodevil. În perspectiva anilor, proporţiile acestei prime operete româneşti se asociază mai degrabă cu vodevilul decît cu opereta. Evident, o analiză obiectivă a genurilor, dublată de compararea componentelor muzicale susţine titulatura lui A. Flechtenmacher „*Baba Hîrca*, operetă vrăjitorie" [1]. Numerele muzicale în vodevilurile dinaintea anului 1848 nu depăşeau cifra de opt. În „Baba Hîrca" sînt douăzeci şi două. Ulterior, va spori cantitativ latura muzicală a vodevilului, depăşind cadrele stabilite chiar în opereta menţionată. Acest aspect nu intră însă în discuţie, deoarece este un factor a posteriori. Apoi, însăşi structura momentelor muzicale apare mai complexă în operetă, formele sînt mai variate ; recitativ, romanţă, arie, baladă, duet comic, cor, intervenţii corale, hora, diferite ansambluri de mică dimensiune.

Problema apartenenţei ca gen a *Babei Hîrca* va suscita încă discuţii, deoarece în accepţia clasică a termenului, opereta apare în muzica universală cu zece ani mai tîrziu decît lucrarea lui Flechtenmacher. A spune că *Baba Hîrca* e operetă scrisă în 1848, înseamnă implicit să încercăm să-i atribuim lui Flechtenmacher paternitatea genului, ceea ce, în condiţiile istorice ale respectivei perioade a muzicii româneşti, ar putea fi etichetată ca temerară. Opereta apare în Franţa după o acumu-

---

[1] În manuscrisele păstrate la Biblioteca Academiei R.S.R., ulterior anului 1848, se indică genul operetei ca fiind : „operette moldave", „feerie naţională".

lare de ani de zile, după ce încă la finele secolului XVIII, genul operei comice are cam aceleaşi forme şi componente cu ceea ce se va numi operetă. Pe cînd la noi în ţară, o tradiţie pregătitoare a respectivului gen abia se înfiripase.

Cu toate acestea, faptele rămîn fapte, iar istoria este datoare să le respecte. A. Flechtenmacher şi presa vremii consemnează în 1848 titulatura „operetă vrăjitorie". Evident, termenul de operetă era cunoscut, avea circulaţie, deşi încă nu fusese uns pe tronul genului liric. Făcînd abstracţie de acest argument, de ce să nu admitem că Flechtenmacher, dîndu-şi seama că muzica scrisă la *Baba Hîrca* reprezintă un gen superior faţă de ceea ce se folosea în mod curent în vodevil şi dorind să stabilească o demarcaţie, a apelat la cuvîntul „operetă", adică o operă de proporţii reduse. Chiar dacă *Baba Hîrca* are însuşiri vodevilistice, se deosebeşte de acesta deoarece aduce forme noi : recitativul şi finalul relativ dezvoltat. Aceste atribute sînt specifice genului de operetă în accepţia clasică şi nicidecum vodevilului. Ca atare, sîntem îndreptăţiţi să considerăm *Baba Hîrca* drept operetă, conştienţi că reprezintă de fapt o formă primară, incipientă a genului, avînd numeroase tangenţe comune cu vodevilul.

Asemenea lui V. Alecsandri care, ridicîndu-se împotriva traducerilor plate în care felul de a vorbi al unui ciubotar nu se deosebea de cel al unui marchiz, cerea ca limba să fie un mijloc de caracterizare, Flechtenmacher consideră că muzica are posibilitatea să exprime tipologia eroului şi a situaţiei dramatice. Personaje aflate în ipostaze deosebite vor beneficia de o muzică adecvată. Astfel se explică varietatea melodică şi expresivă : pastorală, lirică, comică, de marş (solemnă), piese salonarde. Deşi ca substanţă diferă între ele, prin factura lor, prin tratare armonică şi orchestrală, numerele care alcătuiesc muzica operetei nu se remarcă în mod deosebit, înscriindu-se în stilul concesionar clasicismului vienez.

Flechtenmacher cunoaşte cîntecele tîrgurilor moldovene şi le include în muzica operetei. Chiar şi atunci cînd nu auzim secunda mărită sau cînd ritmul nu stabileşte mişcarea horei (fie ea şi binară !), totuşi conţine, într-un anumit procent, trăsături specifice. Şi aceasta, deoarece folclorul orăşenesc folosit de compozitorul ieşean, în pofida multiplelor influenţe de la care nu se poate sustrage, păstrează solide punţi de legătură cu cîntecul autentic popular. Aderenţa sa spre folclor nu apare întîmplătoare. Flechtenmacher era conştient că numai muzica populară îi oferă posibilitatea creării unor lucrări originale, capabile să transmită un bogat fond uman. Edificatoare pentru orientarea sa sînt cuvintele „Nu manelele noastre turceşti (melodiile româneşti de influenţă orientală — n.n.), fără ritm şi fără tact, m-ar putea inspira să fac o operă naţională" [1].

Punîndu-şi problema obţinerii unei sinteze între elementele de provenienţă folclorică şi procedeele de limbaj apusene, în special armonia

---

[1] Dan-Dry, *Flechtenmacher Alexandru.* În : „Doina", Bucureşti, 1885, nr. 33, p. 11.

funcţională de tip major-minor, Flechtenmacher realizează o lucrare cu specific naţional pronunţat. Aici fuzionează în chip strălucit pentru acea epocă atributele multisecularei tradiţii folclorice cu articulaţiile inova-



Pagina de titlu a operetei *Baba Hîrca* de Flechtenmacher.

toare, menite să redimensioneze muzica românească, aici se întîlnesc pentru întîia oară vestigiile marilor culturi : orientul şi occidentul într-o simbioză originală, românească.

Atestarea caracterului popular al muzicii o facilitează corul ţăranilor, un cuplet simplu, desfăşurat pe o temă cu rezonanţe folclorice, avînd o expresie dansantă, exuberantă. Un fapt remarcabil, se eviden-

ţiază tendinţa de relativă individualizare a liniilor celor două compartimente, vocal şi instrumental într-o juxtapunere de factură contrapunctică homofonă.



Conturul temei exemplului de mai sus este un citat folcloric, şi anume jocul tărăşelul. Ca şi alte melodii de esenţă folclorică utilizate în creaţia profesionistă, aceasta apare şi în alte compoziţii. În *Capriciu pentru violoncel şi pian* de B. Romberg (a treia temă) şi în piesa vocală balada moldovenească *Ştefan înaintea Cetăţii Neamţu*, pe versuri de Gheorghe Asachi [1]. Deşi nu se specifică autorul muzicii, bănuim că aparţine Elenei Asachi, cu care a colaborat eminentul cărturar ieşean.

În muzica operetei se întîlnesc pagini melodice în care nu se poate indica sursa dar care, de asemenea, poartă rezonanţe populare, în special de romanţe, datorită frecventei apelări la secunda mărită. Aşadar, Flechtenmacher creează teme personale concepute în stil românesc. O asemenea mostră o constituie aria cu funcţii portretistice, cîntată de Viorica, „Tata zice fată, fată".



[1] Breazul, G., *Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre*. În : *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I, op. cit., p. 143.

Scriind în 1861 despre *Baba Hîrca,* Nicolae Filimon apreciază în mod deosebit muzica operetei, deoarece oferă trăsături inedite care pot şi trebuie fructificate de compozitorii români. „Muzica la această operetă este simplă şi foarte frumoasă. Autorul ei n-a căutat să se inspire decît din suferinţele şi bucuriile poporului român. Sînt în această muzică arii foarte frumoase şi, pe lîngă atîtea frumuseţi ce conţin într-însele, au şi meritul de a fi tratate dramaticeşte. Şi n-ar face rău compozitorii români care voiesc să facă din muzica noastră o muzică dramatică, n-ar face rău, o mai repetăm, să studieze aceste arii din punctul de vedere al esteticii, căci ele sînt primele melodii române care le pot servi foarte mult în crearea muzicei dramatice române“ [1]. După părerea acestui pionier al criticii muzicale româneşti, principalul merit al melodiilor operetei se află în tratarea dramatică, în aceea că dispun de plasticitate teatrală şi de forţă de aprofundare. Sub acest aspect ne serveşte aria lui Bîrzu, a cărei melodie cu inflexiuni populare, în pofida unei anumite stîngăcii, are o desfăşurare tripartită, dezvoltarea interioară este condiţionată de gîndurile personajului.



Acelaşi principiu al tratării dramatice muzicale se conturează şi în cupletul Babei Hîrca, devenit popular, „Cu capela cam drăcească“, în care fuzionează elemente intonaţionale de dans cu inflexiuni cadenţiale de provenienţă folclorică.

---

[1] Filimon, Nicolae. *Opere, vol. II* („Baba Hîrca“), Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1957, p. 341.



Muzica aceasta, de efuziune lirică, va avea continuatori în deceniile următoare, începînd cu Ciprian Porumbescu. Dintre momentele muzicale reuşite, mai amintim aria „Patruzeci şi unu bobi", tema revoltei ţiganilor, scena ceremoniei din finalul actului întîi şi finalul actului doi, apoteoza. În acest final apare vizibilă preocuparea compozitorului să imprime suflu unitar unor cîntece, dansuri şi corului, în scopul obţinerii culminaţiei. În partitura orchestrală, în care se aud şi sonorităţi de clopote, Flechtenmacher reia melodia cantabilă, luminoasă, expresie a deznodămîntului fericit, din introducerea *Uverturii naţionale Moldova,* compusă cu un an mai înainte. Muzica operetei nu este invulnerabilă sub aspect stilistic. Este prematur să vorbim, spre exemplu, despre redarea individuală, clar diferenţiată intonaţional, a sătenilor şi a ţiganilor. Pe alocuri substanţa muzicală apare sentimentală, sau vădit patetică ; nu se realizează organicitatea discursului în scenele de ansamblu, solişti şi cor, factura simplă apare predominantă. Obiecţiile prea critice asupra muzicii acestei operete, ca şi asupra multor compoziţii din perioada cristalizării creaţiei naţionale, trebuie făcute cu o anumită reţinere, deoarece nivelul artistic al multor lucrări a fost înrîurit negativ de stadiul dezvoltării muzicii noastre, de posibilităţile interpretative reduse ale interpreţilor care apăreau în dublă postură, de actori şi de solişti lirici. În această ordine de idei sîntem dispuşi să acordăm crezare spuselor unuia dintre primii biografi ai compozitorului, S. Kossinski [1], potrivit căruia Flechtenmacher a fost nevoit să suprime din partitura *Babei Hîrca* „coruri şi duete superbe, deoarece nu se puteau cînta", înlocuindu-le în anumite părţi cu unisonuri.

Însemnătatea *Babei Hîrca* în istoria muzicii româneşti nu poate fi contestată, chiar dacă astăzi valoarea documentară, de epocă, prevalează asupra celei artistice. În această lucrare, A. Flechtenmacher creează o muzică naţională, de esenţă dramatică, teatrală. Adăugînd la acestea succesul fără precedent de care s-a bucurat opereta în veacul trecut, în

---

[1] Kossinski, S., *A. Flechtenmacher.* În : „România musicală", Bucureşti, 1899, nr. 18, p. 137.

toate provinciile românești, vom înțelege mai bine semnificația de pionierat a operetei. „Din cîte piese naționale se jucase pînă atunci pe scena Teatrului Național, nici una nu impresiona publicul mai mult decît opereta *Baba Hîrca*, atît prin originalitatea ei, cît și prin frumusețea melodiilor adevărat naționale, așa că ea va rămîne cea întîi încercare de operetă română“ [1]. O valoroasă atestare a semnificației *Babei Hîrca* o datorăm lui Mihail Sadoveanu : *Baba Hîrca*, deși va fi avînd din punct de vedere literar și dramatic unele scăderi, rămîne însă ceva desprins din ceea ce alcătuiește patrimoniul nostru național. Este prin multe părți specific moldovenească și are o covîrșitoare importanță prin valorificarea motivelor de muzică populară... Încă o dată, această lucrare ne dă învățămînt că numai ceea ce are rădăcini în fondul sufletului nostru național are rost de existență și valoare durabilă“ [2].

Precedentul fiind creat prin intitularea *Babei Hîrca* operetă, în anii următori vor apărea numeroase lucrări în acest gen datorate, în primul rînd, lui Ion Wachmann. Mai semnează operete A. Flechtenmacher și L. Wiest. După 1850, premierele operetelor românești se țin lanț, favorizînd un număr de-a dreptul impresionant, cu o tematică diversă. Din păcate, sub aspect muzical, acestea nu se ridică la înălțimi capabile să le asigure perenitatea. Stilul lor se scaldă în apele călduțe ale pastișărilor de cea mai variată proveniență. Din acest motiv nu s-au menținut lucrări de succes momentan, cum ar fi *Crai nou* și *Scara mîței* de A. Flechtenmacher, *Căsătoria neputincioasă, Zoe, Păunașul codrilor, Pepelea, Iudita și Olophern, Roza magică, Steaua păstorului, Fata plăpumăresei* de I. A. Wachmann. De obicei asemenea lucrări aveau o intrigă subțire, axată pe succesiuni de situații și întîmplări fără o motivare organică, pe procedee exterioare împrumutate din literatura abundentă a producțiilor stereotipe, de serie. Ici, colo, cîte o localizare, ceea ce aducea după sine un costum național, o melodie populară. Nici muzica acestor operete nu se deosebea ca realizare și proveniență de compartimentul literar.

A. Flechtenmacher nu se lasă mînat de necesitățile pieții teatrale, scrie cu pondere și cu o anumită exigență față de propriile compoziții. În schimb, I. A. Wachmann dă dovadă de superficialitate, compune într-un stil epigonic, elaborînd în grabă, fără să se preocupe prea mult de eficiența artistică. Vorbind despre acest aspect, Caudella folosește o expresie ironică adecvată : „scutură ariile din mînecă“ [3]. Lui I. A. Wachmann nu-i lipsea talentul și nici meșteșugul. Parcurgînd manuscrisele păstrate în Biblioteca Academiei R.S.R. din București, se profilează calități pe linia scriiturii armonice, liniei melodice, culorii instrumentale, a plasticității teatrale.

---

[1] Burada, T. T., *op. cit., vol. II*, p. 35.

[2] Sadoveanu, M., *Evocări*, București, 1954, p. 72 ; vezi Cosma, O. L., *Opera românească*, București, Ed. muzicală, 1962, p. 51.

[3] Poslușnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 273.

Fiecare operetă avea o uvertură, numere variate ca formă şi gen, ansambluri, scene coregrafice şi corale. Deficienţa primordială, care atenuează calităţile semnalate, se referă la lipsa originalităţii, la predominarea în muzică a prea multor clişee, formule melodice şi procedee tehnice preluate ad litteram, fără discernămînt. Pentru ilustrarea acestui flagrant aspect este suficient să arătăm că în *Steaua nordului,* I. A. Wachmann recurge la pagini întregi din muzica operei cu acelaşi titlu de Meyerbeer. Pentru a oferi o imagine şi mai clară asupra stilului preconizat în lucrările sale şi mai ales pentru a înţelege atitudinea publicului sau a specialiştilor, vom recurge la un citat, mai amplu, din cronica lui N. Filimon la spectacolul *Iudita şi Olophern* : „Venind acum la apreţuirea muzicei de la această operă, observăm că uvertura, deşi este scrisă dupe un stil nu tocmai aşa modern, e prea bine instrumentată şi cu meritele ei melodice şi armonice ; romanţa de la introducţiunea primului act asemenea, bolero din actul al doilea e frumos şi are ceva caracteristic spaniol. Scena delirului, care precede finalul actului II, este cea mai dulce şi cea mai poetică din toate piesele muzicale de la această operetă ; însă asemănarea cea mai mare ce esistă între dînsa şi unul din concertele de vioară ale faimosului Bériot lasă să se vază că această sublimă inspiraţiune are o mică reminiscenţă din acel concert“ [1]. Aşadar, obiecţiile critice, care sînt presărate într-o enumerare obiectivă a meritelor partiturii muzicale, se referă, în primul rînd, la lipsa caracterului modern, deci compoziţia este depăşită ca stil şi, în al doilea rînd, că reminiscenţele sînt evidente. Filimon indică sursa exactă a inspiraţiei.

Cea mai însemnată remarcă a lui Nicolae Filimon are un sens generalizator, vizînd orientarea creaţiei muzicale româneşti în totalitatea ei şi în special compoziţiile lui I. A. Wachmann. „Ceea ce s-ar mai cere de la acest compozitor este de a studia mai cu maturitate gustul muzical al românilor şi a le da o muzică mai conformă cu tendinţele şi aspiraţiunile lor, căci românul nu se poate împăca cu muzica rece şi filosofică a şcoalei germane, de care se compune mai tot repertoriul de astăzi al teatrului român“ [2]. Aversiunea lui N. Filimon faţă de muzica germană răbufneşte şi în aceste rînduri, dar întîmplarea face că are o susţinere obiectivă în realitatea muzicii lui I. A. Wachmann. Imboldul critic trece sub tăcere numeroasele lucrări în care compozitorul menţionat apelează la melodii populare sau la subiecte româneşti. Prin formaţiunea sa. I. A. Wachmann este un adept al muzicii germane. Concomitent, încearcă osmoza acestui stil cu producţiile folclorice. Tentativa lui se realizează doar parţial, balanţa înclină cînd într-o parte, cînd într-alta. Comparînd activitatea de creaţie a lui Flechtenmacher şi Wachmann, se impune o anumită pregnanţă naţională românească la primul şi o pes-

---

[1] Filimon, N., *Iudita şi Olophern, dramă în două acte pusă pe muzică de Dl Wachmann.* In : „Naţionalul“, Bucureşti, I, 1858, nr. 45, 15 mai, p. 173—174.

[2] *Idem, ibidem.*

trițime, o lipsă de relief, de personalitate, la cel de al doilea. Ca număr de lucrări și numere muzicale existente într-o partitură, Wachmann îl întrece pe autorul *Babei Hîrca*. Din fericire, nu cantitatea primează în creația artistică, ci forța de comunicare, natura artistică a imaginilor. Sub aceste aspecte esențiale, Flechtenmacher este superior. Din păcate opereta acestor ani nu se remarcă printr-o ținută înaltă a expresiei, prin personalitate și nici prin specific național, în acest sens nu putem vorbi de culmi, de valori autentice. Dezideratul acesta îl va realiza, fie și parțial, Ciprian Porumbescu în 1882, prin opereta *Crai nou*.

Nu trece neobservat un aspect caracteristic acestor ani și anume, melanjul, suprapunerea, interferența stilurilor, sursă de confuzii în determinarea genului unei anumite lucrări. Astfel, între 1850—1875 nu există criterii ferme în denumirea genurilor de vodevil, operetă, feerie. Din această cauză, anumite indicații în această privință apar eronate, relative și deci aproximative. Vodevilul *Prăpăstiile Bucureștilor* conține peste patruzeci și două numere, opereta *Iudita și Olophern* are numai douăzeci și unu, iar feeria *Fata aerului*, treizeci și șase. Toate genurile prevăd o orchestră destul de amplă, cor, soliști vocali (fie și actori), fiecare personaj principal are de cîntat cel puțin trei arii. Uvertura este nelipsită. Deosebirile aproape că nu se pot identifica. Singurele trăsături de diferențiere se referă la caracterul lucrării : în vodevil predomină comicul, în operetă aspectele lirice, iar în feerie caracterul eroic ; și, adesea, prezența laturii fantastice. Se întîlnesc lucrări și cu determinare mai complexă : operă-feerie — *Lampa minunată* de I. A. Wachmann.

LUCRĂRI COREGRAFICE. OPERA

Este de presupus că în anii primelor începuturi teatrale s-au scris și lucrări originale cu caracter coregrafic. Presupunerea este susținută de existența numeroaselor ansambluri de balet, pe lîngă trupele străine și românești. Făcînd abstracție de momentele muzicale dansante din vodevil, se pot identifica lucrări cu profil coregrafic. Astfel este *Țara dansurilor* [1] (vodevil) cu dansuri de salon de I. A. Wachmann. Schițele aflate în manuscris ne arată genurile folosite, în ordinea lor : cancan, vals, hancier, hongroise, gigue, tarantella, hora, casaque, grecque și călușar ; de asemenea, *Dans de l'auro*, avînd muzică originală moldovenească, aparținînd tot lui I. A. Wachmann [2]. Din aceasta din urmă se păstrează numai două dansuri. Caracterul folcloric apare evident din această frază melodică.

---

[1] Manuscrise păstrate la secția muzicală a Bibliotecii Academiei R.S.R., București.

[2] Intenții coregrafice pare să aibă și partitura lui I. Hette, scrisă imediat după 1840, intitulată *Partitions de les premières Armes de Diable.*



O altă lucrare sau fragment coregrafic este *Melodrama după baletul Flăcăilor cu al priculicilor* pe al cărui autor nu l-am putut identifica. Nici autorul fragmentului coregrafic *Les Pirates de prairie,* din care se păstrează două dansuri, nu este cunoscut [1]. Dacă la aceste titluri se adaugă şi lucrările coregrafice cu subiecte româneşti (bănuim şi cu muzică) prezentate de trupele lirice străine, aşa cum s-a văzut în paginile anterioare, atunci avem o imagine mai completă a încercărilor din acest domeniu.

Dramaturgia baletelor scrise înainte de 1860 se alcătuieşte în funcţie de dansurile şi melodiile pe care autorii doreau să le valorifice. Aşadar, pretextul coregrafic, subiectul, avea o linie în care conflictul se creiona în funcţie de posibilităţile coregrafice, de unde reiese inconsistenţa conflictului. Muzical, partiturile rămase prezintă numere reduse ca proporţii, circumscrise ca regulă în cadrele unui period de factură clasică. Important este însă faptul că în această epocă apar încercări în domeniul coregrafic în care se vădeşte aceeaşi preocupare de introducere a muzicii populare.

Mai consistente sînt tentativele de a scrie opere, adică lucrări teatrale destinate exclusiv genului liric, care se pot executa numai de către muzicieni profesionişti. Aşadar, lucrări mai pretenţioase ? Într-o anumită măsură, da. Totuşi, şi operele astfel intitulate prezintă aspecte comune altor genuri : numerele nu au legătură muzicală între ele, deci textul vorbit se intercalează între momentele cîntate. Deosebirea se referă mai ales la gradul mai complex al scriiturii vocale şi orchestrale, la lipsa concesiilor făcute în operete şi vodevil cîntăreţilor-actori, la numărul relativ mare al spaţiului alocat muzicii.

Singurul autor de operă al acestei perioade, în muzica românească, este Ion Andrei Wachmann, care debutează înaintea publicului bucureştean în calitate de compozitor, în primăvara anului 1834, cu opera *Braconierii* („Les Braconniers"). Proaspăt venit pe meleagurile româneşti, I. A. Wachmann nu-şi pusese problema identificării compoziţiilor sale mediului căruia i se adresează. *Braconierii* este o operă lirică cu pronunţate trăsături romantice. Din uvertura pastorală, de altfel singurul fragment din această operă care a supravieţuit incendiului din 1847, se desprind unele aspecte asupra stilului lui I. A. Wachmann. Compozitorul posedă cultură muzicală, un meşteşug profesional format prin însuşirea procedeelor proprii arsenalului clasic. În acelaşi timp, se conturează suficiente procedee ale romantismului timpuriu desprinse din stilul operei italiene şi germane. Mînuieşte cu pricepere aparatul instrumental căruia i se adresează : coarde, două flaute, oboi, clarinet în C, fagot, doi corni, două trompete, timpane, trombon D-A, cassa, trianglu.

---

[1] Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei.

Scrisă într-o clasică formă de sonată, avînd o introducere lentă, uvertura creează o atmosferă antrenantă, lirică, dinamică. Planul tonal opune relațiile re minor-si bemol major, tema secundă în expoziție, și re major în repriză. Dezvoltarea aduce un plus de vivacitate discursului prin precipitarea mișcării. Originalitatea muzicii nu se reliefează, în schimb apare, riguros respectată, periodicitatea clasică a structurii melodice, cu frazări clare. Temele sînt concepute după principiul contrastelor. Prima, desfășurată într-un suflu vioi, aduce elemente proprii stilului „pasticio" al operei italiene.



Iată și tema secundă, așa cum va apărea în repriză intonată de oboi și corni pe un fundal de acompaniament cu respirație largă al unui tutti orchestral. Exemplul este edificator pentru a înțelege stilul primelor noastre încercări lirice.



După afirmațiile lui M. Mărgăritescu [1], I. A. Wachmann a compus, la un an după *Braconierii,* opera românească *Zamfira.* În ce măsură această lucrare justifică cuvintele „operă românească" este greu de precizat, deoarece manuscrisul, după toate probabilitățile, a fost distrus de incendiul amintit. Putem, în schimb, să ne pronunțăm asupra unor creații lirice de mai tîrziu, care indică o apropiere tot mai evidentă de tematica românească și muzica populară. După 1845, în anii premergători revoluției pașoptiste, I. A. Wachmann se dedică studierii muzicii populare, fapt ce se concretizează în caietele sale de prelucrări și aran-

[1] Mărgăritescu, M., *I. A. Wachmann.* În: „Muzica", București, 1908, decembrie, p. 90—91.

jamente pentru pian. Apropierea nu se produce numai pe cale muzicală, ci şi în domeniul tematicii abordate. În cele peste o sută de lucrări compuse în răstimp de două decenii, I. A. Wachmann a elaborat lucrări teatrale avînd o tematică extrem de variată. În anii mişcării revoluţionare, ani de puternic avînt patriotic, I. A. Wachmann compune *Mihai* (Michaiu), fragment de operă cu subtitlul „În ajunul luptei de la Călugăreni", pe textul lui I. Heliade-Rădulescu. În menţionatul articol, M. Mărgăritescu vorbeşte despre aceeaşi lucrare, vehiculînd însă o variantă a titlului *Mihai Bravul la Călugăreni,* reprezentat de către trupa operei italiene. Fiind jucată în cadrul unui spectacol ce cuprinde şi alte fragmente, desigur că menţiunea „fragment de operă" apare justificată. Asemenea momente muzicale cu caracter evocativ sau festiv se întîlnesc în practica creatoare. Bunăoară I. A. Wachmann compune, pe text de C. Stănescu, tabloul *Treisprezece septembrie 1848,* fiind alcătuită dintr-o uvertură şi două tablouri, ultimul desfăşurîndu-se în Sala Adunării şi încheindu-se cu corul „Gloria martirilor". Evident că scopul compunerii unei asemenea lucrări eroice era acela de a deştepta conştiinţa patrioţilor români.

Ideea fundamentală a fragmentului liric *Mihai* este proslăvirea vitejiei domnitorului muntean, lupta românilor pentru libertate. Desfăşurarea muzicală înregistrează trei secţiuni. Prima — monologul lui Mihai, alcătuit din recitativ şi arie, în care este evocată vitejia poporului nostru — începe prin cuvintele : „Scumpă Românie, a Romei filie, cu pieptul ai ţinut atîtea secoli torentul repede de hoarde barbare". Aria propriu-zisă (Moderato) are la bază ideea poetică „Sînge de martir ai vărsat din tine", într-o expresie dramatică.

Secţiunea a doua, contrastantă, instaurează o atmosferă pioasă. Mihai se roagă pentru ca domnul să ferească ţara de păgîni. Prin generozitatea fluxului melodic, prin sobrietatea discursului şi, mai ales, prin coloritul românesc obţinut cu ajutorul secundei mărite, rugăciunea constituie cea mai izbutită pagină muzicală a fragmentului.



Caracterul eroic se profilează în scena următoare, ansamblu și cor, în care apare Mihai, Buzescu și oștenii. Vestea adusă de căpitanul de oști că armata otomană a trecut Dunărea reprezintă mobilul unei avîntate chemări la luptă. Concluzia dramatică a secțiunii este formulată de Mihai : „Să tremure păgînul".

Finalul, în re major, se anunță prin cuvintele conducătorului : „Gloria, copii, ne cheamă", de un puternic suflu mobilizator.



Chemarea lui Mihai găsește ecou în inimile oștenilor care pleacă la luptă cîntînd „Curgă sîngele șiroaie / al tiranilor spurcați, căci românii se deșteaptă...". Stilul acestei pagini amintește factura corală weberiană. Expresia eroico-dramatică domină autoritar partitura. Desigur, stilul nu este omogen, dar prezența unor atribute intervalice de proveniență folclorică, fie și numai în monologul cu caracter religios, sporește valoarea și interesul cercetătorilor față de această intercalare lirică.

I. A. Wachmann a abordat în mai multe rînduri tema eroică a domnitorului muntean. Între manuscrisele sale de la Biblioteca Academiei se găsesc pagini cu asemenea titluri : „*Ban Crajovi* — dramă lirică, *Umbra lui Mihai Viteazul, Moartea lui Mihai Viteazul*, numere muzicale la piese de teatru și *Mihai Viteazul* [1]. Titlul acestei din urmă lucrări, aflată sub formă de partitură, știme de orchestră și cîteva pagini dintr-o reducție de pian, este scris mai recent cu creionul, ceea ce ne face să ne îndoim asupra exactității lui. Comparînd paginile acestor manuscrise cu manuscrisul iarăși neintitulat, dar cu textul lui I. Heliade-Rădulescu, care a fost tipărit (ca atare identitatea sa apare de necontestat), am ajuns la concluzia că este o variantă a fragmentului de operă *Mihaiu*. Deci o variantă pentru soliști și text (soli, ansamblu, cor) și alta pentru orchestră. Prima are titlul *Michaiu*, a doua titlul cu creionul, *Mihai Viteazul*. Primele două părți însă diferă, iar scenă și cor, secțiunea a treia ca muzică, conține elemente asemănătoare. Tonalitățile diferă, re

[1] În creația noastră muzicală din deceniul al șaptelea al secolului trecut au fost compuse și lucrările : *Moartea lui Mihai Viteazul* de K. T. Wagner și *Mihai Eroul* de Iuliu Sulzer.

minor-re major în fragmentul de operă cu text, iar în partitura orchestrală do minor-mi bemol major. Indicaţiile de tempo diferă de asemenea.

1. Moderato	1. Allegro heroico
2. Andante religioso ma non troppo largo	2. Andantino (oltenesc)
3. Allegro moderato (Allegro energico)	3. Allegro con fuoco (Stretta)

În varianta iniţială nu se mai păstrează primele şi ultimele pagini din partitură. A doua variantă, orchestrală, le menţine intacte. În acest caz, cînd nu deţinem presupusa primă variantă, nu sîntem în măsură să tragem concluzii inatacabile. Un lucru apare evident, în varianta primă, rugăciunea reprezintă un număr izbutit, ca expresie de profunzime şi interiorizare. Totuşi, I. A. Wachmann renunţă la monolog în favoarea unei piese mai pregnante ca ambianţă românească. Şi prima piesă din varianta secundă se anunţă adecvată temei eroice, creatoare de atmosferă. Factorul primordial îl reprezintă ritmul de tip activ şi structura melodică secvenţională, de provenienţă clasică.



Mai interesant, sub aspectul cristalizării specificului muzical este a doua piesă din varianta secundă. Compozitorul recurge la un acompaniament dedus din mişcarea de horă, iar în configuraţia melodică, cu evidente rezonanţe de romanţă orăşenească, se infiltrează secunda mărită.



Asupra destinaţiei variantei secunde a fragmentului liric *Mihai* nu putem să facem decît presupuneri. Posibilă apare alternativa unei lucrări simfonice (deoarece nu există nici cea mai sumară referire la voce, solişti), de sine stătătoare, creată după 1848, într-o formă de sonată, care ar fi putut servi într-o manifestare ocazională despre care însă nu se află nici o referire.

O altă lucrare meritorie, datorată aceluiaşi compozitor, este *Manole Meşter* [1], operă în patru acte, alcătuită din douăzeci şi cinci de numere. Autorul libretului nu apare menţionat. De asemenea lucrarea nu a văzut lumina rampei. Personajele transpunerii lirice a legendei Mînăstirii Argeşului sînt : Neagoe, Teodosi, fiul lui, Nastasia, fiica lui Neagoe, Maria, confidenta ei, Radu, Giul, ţigan comic, Manole Meşterul, Florica, nevasta lui, ostaşi, zugravi, boieri, oameni din popor.

I. A. Wachmann a avut în vedere compunerea unei lucrări ample ca expresie, lirico-dramatică, cu momente comice. În mai mică măsură se insistă asupra dramatismului zidirii, asupra ideii jertfei pentru ridicarea monumentalului edificiu arhitectural, idee de rezonanţă filosofică, adînc generalizatoare. Spre deosebire de alte lucrări, în *Manole Meşter* caracteristica naţională se află în partitură într-o pondere apreciabilă. Am îndrăzni să afirmăm că este în creaţia lui I. A. Wachmann, cea mai interesantă lucrare şi mai matură sub aspect stilistic. Nu înseamnă că se renunţă total la procedeul preluării unor nuclee intonaţionale de circulaţie în alte ţări. Îndeosebi în tratarea corală, factura operei *Freischütz* îşi imprimă pecetea. Chiar şi stilul lui Mendelssohn-Bartholdy se detectează în unele scene lirice, ca de altfel în duettino Manole-Florica. Deasupra acestora însă se ridică acel stil care valorifică melosul lăutăresc. Se discern în această privinţă teme de tipul citatului, ca bunăoară fragmentul melodic ce pregăteşte apariţia zidarului Gine :



sau de factură populară stilizată, ca în aria Floricăi : „Manoli, Manoli, Meştere Manoli".



[1] În Biblioteca Academiei, la această lucrare se păstrează mai multe variante. *Manole Meşter* apare şi sub alte denumiri : *Manole Zidar* sau *Vrăjitoarea din Argeş*. Dimitrie Ciocîrdia Mantila scrie *Curtea de Argeş*, tragedie în cinci

Realizate sînt numerele muzicale în care se aprofundează chipul Meşterului Manole şi scenele acestuia cu zidarii. Una din caracteristicele esenţiale ale creaţiei lui I. A. Wachmann se referă la melodicitatea care vizează reţinerea imediată, accesibilitatea. Pentru obţinerea acestui obiectiv, se preconizează factura simplă, bazată pe intervale diatonice, clădită îndeosebi pe pivoturile treptelor principale. O mostră în această direcţie o constituie corul meşterilor zidari, care întruneşte atributele unui cîntec.



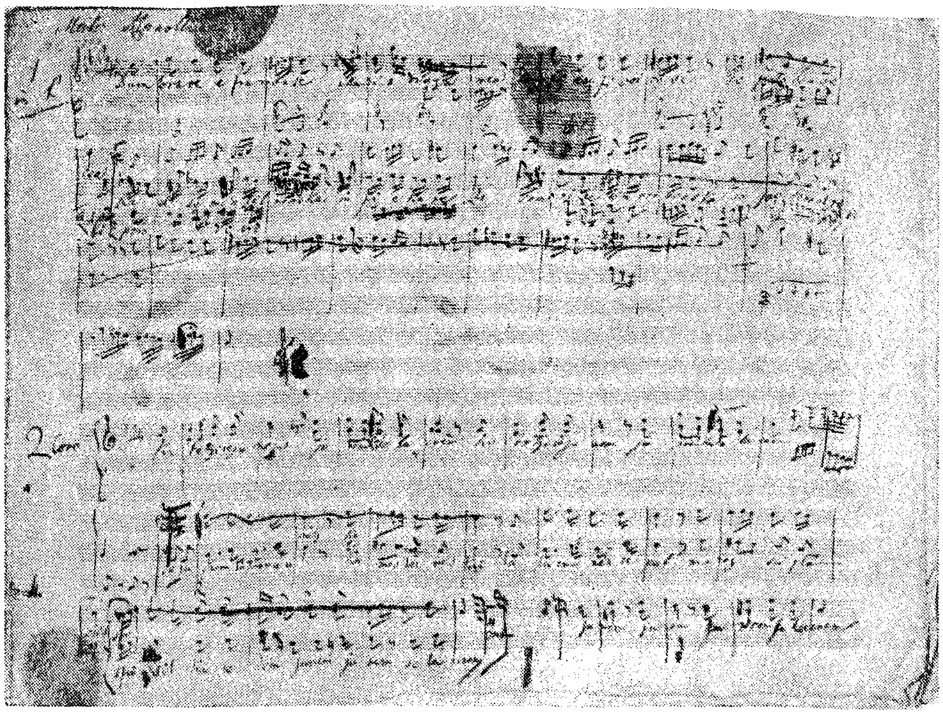
Reversul medaliei nu ezită să se prefigureze. Asemenea teme riscă să devină facile. Acestor consideraţii critice li se cuvin alăturate aprecierile unui cunoscător al operei lui I. A. Wachmann, criticul M. Mărgăritescu, pentru a avea măsura exactă a felului în care creaţia lui I. A. Wachmann a fost cotată. „Muzica lui I. Wachmann se distinge printr-o formă melodică totdeauna fericită şi graţioasă şi printr-un stil interesant, care contrasta surprinzător cu tot ce se compunea la noi pe atuncea"[1]. Evident aceste superlative nu mai rezistă astăzi. Apoi, nu credem că lucrările lui A. Flechtenmacher erau inferioare. Asemenea evaluări par să fie făcute din dorinţa revizuirii atitudinii faţă de personaliatea lui Wachmann.

Privind lucid epoca şi corifeii săi, admitem adevărul că I. A. Wachmann are o contribuţie certă la înjghebarea creaţiei lirice româneşti, mergînd mai departe decît A. Flechtenmacher în privinţa proporţiilor şi naturii genurilor abordate, în investigarea atributelor de rezonanţă folclorică. Spre regretul nostru, lucrările lui I. A. Wachmann, în mai mare măsură decît ale contemporanului său, au fost tributare celor mai pestriţe influenţe care, în cele din urmă, au periclitat substanţa originală a personalităţii sale. Adept al operei italiene şi germane, I. A. Wachmann merge pe principiul închegării discursului muzical prin alăturarea numerelor distincte, avînd o configuraţie structurală simplă (cuplet, formă ternară, variaţiune). Orchestra are rolul susţinerii armonice a liniei vocale. Efecte coloristice nu i se încredinţează. Cu totul izolat se discern intenţii unificatoare tematice, aflate într-o zonă premotivică. În *Manole Meşter* se identifică motivul visului care revine în cîteva rînduri în partitură în aceeaşi formă, fără transfigurări substanţiale. Numerele muzicale sub aspect dramaturgic reprezintă alfa şi omega,

---

acte sau operă. Vezi : Roşu, M. N., *Societatea filarmonica.* În : „România literară", Bucureşti, 1975, 24 iulie, p. 13. Deocamdată nu putem preciza dacă I. A. Wachmann a cunoscut piesa lui Ciocîrdia. Cert este că titlul, ca şi denumirea majorităţii personajelor diferă.

[1] Mărgăritescu, M., studiul citat, p. 91.



Fotocopie după una din variantele manuscrise ale lui I. A. Wachmann la opera *Manole Meşter.*

factorul central al desfăşurării muzicale. De aceea personajele vor apărea într-o mare varietate, dezvăluindu-şi prin intermediul lor trăirile, conduita, caracterul. Dar inexistenţa sudării simfonice le reduce orizontul la aspecte cu implicaţii exterioare şi nu la tendinţe de aprofundare şi generalizare umană.

Tabloul creaţiei de operă nu se rezumă la I. A. Wachmann. G. Ruzitska compune opera *Alonso* (1827). La Cluj Iosif Ruzitska scrie în 1822 opera *Fuga lui Béla,* care s-a jucat cu succes multe stagiuni la rînd. Şi compozitorul ieşean Iosif Herfner a compus opera *„Toberne"* (Dinbern) [1]. Timişoreanul Franz Limmer este autorul operelor *Căsuţa din Alpi* şi *Marele vrăjitor din Transilvania.* În lumina acestor considerente, creaţia de operă românească îşi defineşte începuturile în perioada înregistrării primelor compoziţii cu amprentă naţională. Pionierii genului sînt A. Flechtenmacher şi I. A. Wachmann. Dar fondatorii de drept ai creaţiei lirice naţionale îi vom identifica în pleiada de compozitori români care afirmă şcoala muzicală naţională românească, în frunte cu Eduard Caudella şi George Stephănescu.

---

[1] Ştiri despre activitatea de compozitor a lui Herfner. În : „Albina românească", VII, 1835, p. 90.

MUZICA VOCALĂ

Odată cu pătrunderea cîntării pe mai multe voci în muzica bisericească şi cu adoptarea formelor apusene de manifestare muzicală iau naştere formaţiile corale de amatori sau profesioniste care, în dorinţa afirmării, solicitau lucrări originale. Creaţia profesionistă vocală, de esenţă naţională, apare ca fenomen artistic constant în jurul anului 1850 şi va cunoaşte o perioadă de înflorire după aproximativ trei decenii. Cronologic, în istoria muzicii româneşti creaţia corală apare după creaţia lirică-teatrală, dar spre sfîrşitul secolului cîntarea corală va cuceri întîietatea în privinţa accesibilităţii şi răspîndirii în cercul auditorilor. La aceasta au contribuit, desigur, trăsăturile tipologice specifice genului ; caracterul direct al expresiei, aderenţa promptă la evenimentele sociale, filiaţia cu melosul folcloric.

În domeniul coral, în faza preunionistă se disting două forme principale : cîntecul patriotic şi muzica religioasă. Desigur, creaţia vocală nu se reduce numai la genul coral. Tot de atunci datează liedul, care cunoaşte forma prelucrărilor de folclor pentru voce şi pian, şi romanţele. O altă ramură a muzicii vocale ce se afirmă este reprezentată prin partituri vocal-orchestrale, de tipul cantatei, profane sau bisericeşti, legate de anumite momente ocazionale. Aşadar, se poate vorbi despre începuturile creaţiei vocale, identificîndu-le în genul coral în lied şi în genul vocal-simfonic.

CÎNTECUL

Cîntecul patriotic, legat de marile evenimente politice, se impune ca gen autonom în preajma Revoluţiei de la 1848. Două surse mai importante se regăsesc în cîntecul patriotic : vechile cîntece cu conţinut social, ca *Mugur, mugurel,* şi cîntecele cu substrat revoluţionar, de provenienţă străină, ca *Marsilieza.* Desigur, fondul de aur aparţine cîntecelor pămîntene, ce sînt supuse unui proces complex de regenerare. De la expresia epico-dramatică a cîntecelor haiduceşti, de bejenie şi revoltă, se ajunge la expresia eroico-mobilizatoare, plină de dinamism şi elan în cîntecele revoluţionare care animă sentimentele intelectualilor de la 1848, dornici de progres social, luptători pentru libertate. Nuanţele expresiei eroico-patriotice se vor diversifica mereu, completîndu-se cu noi valenţe emoţionale în anii următori, cînd cîntecul patriotic a fost un susţinător ardent al ideii de unire, un factor mobilizator în lupta pentru libertate naţională, dusă împotriva jugului otoman, habsburgic şi al politicii ţariste, un factor stimulativ în acţiunile luptei pentru dreptate socială.

Apariţia cîntecelor revoluţionare şi patriotice datează din ultimul deceniu al secolului XVIII, odată cu răspîndirea melodiilor iacobine. Efectul lor contaminator s-a soldat cu cîntece a căror tematică reflecta stările de fapt din ţările române.

Istoria indică mai multe ipostaze de preluare, adaptare și recreare a cîntecelor revoluționare și patriotice din această epocă. Cea mai veche pare să fie împrumutarea unor melodii străine. *Marsilieza, Carmagnola* și *Ça ira* au avut o largă circulație în mediul tinerilor români care aspirau la o viață liberă. Există date concrete în acest sens. *Marsilieza* a circulat mai întîi sub forma inițială. Apoi, sub forma *Marsiliezei lui Rhigas* [1]. Ulterior, melodiei i s-au atribuit versuri noi. *Iată, iat-a sosit iară* sînt cuvintele sub care apare melodia în manuscrisul lui Gh. Ucenescu, ceea ce demonstrează procesul asimilării [2]. O parafrază asupra *Marsiliezei* a circulat la începutul secolului trecut sub forma *Marșului lui Napoleon* întîlnit frecvent în repertoriul trupelor de păpușari [3] și în repertoriul tarafurilor de lăutari [4]. *Marsilieza* a circulat în mai multe versiuni, diferind în funcție de perioadă și provincie [5]. *Carmagnola* a cunoscut și ea variante dintre care ar fi de menționat : „Madam Veto făgădui..." [6]. Cîntecul *Ça ira*, după cum relatează I. Ghica, devenise „Fivrelzon, fivrelzon" din „Vive le son"... [7].

O altă ipostază a formării repertoriului de cîntece este aceea a elaborării de noi versuri pentru o melodie de origine străină care circulase pe un text ce vehicula o temă românească. Cu alte cuvinte, ipostaza varianta variantei. Exemplul în acest sens îl reprezintă *Marșul lui Iancu* („Astăzi cu bucurie, romanilor veniți"), cîntat în anul 1848 de către N. Bengescu. I-a servit de model *Marșul lui Dragoș* pe versurile lui C. Negruzzi, care avea la bază o melodie din opera *Tancred* de Rossini [8].

Spre deosebire de metoda preluării unui cîntec revoluționar, aici este vorba de un proces mai complex. Nu s-a preluat un cîntec cu un

---

[1] Breazul, G., *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre*, op. cit. p. 154.

[2] Tomescu, Vasile, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*. București, Ed. muzicală, 1973, p. 222. Autorul tratează problema circulației și adaptării cîntecelor revoluției franceze într-o manieră erudită, indicînd o seamă de informații și exemple.

[3] Burada, T. T., în *op. cit., vol. I*, p. 44, transcrie pe note *Marșul lui Napoleon*.

[4] Ion Ghica — într-o scrisoare către V. Alecsandri, „Un bal la curte în 1827", *Pagini alese*, Ed. tineretului, 1955, p. 138 — arată că *Marșul lui Napoleon* era cîntat de muzica Nicolescului.

[5] Vezi Tomescu, V., *op. cit.*, p. 220—232.

[6] Tomescu, V., *idem*, p. 226.

[7] Ghica, I., *Scrisori către V. Alecsandri*. Biblioteca pentru toți, vol. III, București, Alcalay, p. 40—41.

[8] Barițiu, G., *Cîntece populare românești*. În : „Foaie pentru minte, inimă și literatură", 12 (1849), nr. 11, 12 decembrie, p. 87—88 ; Densușianu, Aron, *O zi cu regele munților*. În : „Revista critică-literară", vol. III, 1895, nr. 1, p. 22 ; Poslușnicu, M. Gr., *Istoria musicei la români*, op. cit., p. 403 ; Ghenea, C., *Procesul de formare a conștiinței naționale oglindit în documente muzicale*. În : „Muzica", 1968, nr. 12, p. 21—22 ; Ciobanu, Gh., *Cîntece revoluționare și patriotice în perioada anului 1848*. În : „Muzica", 1973, nr. 7, p. 2.

anumit sens expresiv, ci o melodie de operă căreia i se atribuie, odată cu un nou text, o nouă funcție. Practica folosirii unor melodii de largă audiență din operele celebre era extrem de răspîndită în primele decenii ale secolului trecut.

O a treia ipostază sau un al treilea izvor de inspirație pentru cîntecele destinate a fi intonate în colectiv se identifică în apelarea la unele formule sau melodii psaltice și populare. Elocvent în această privință pare să fie cîntecul patriotic *Deșteaptă-te, române,* născut tot în zilele fierbinți ale anului revoluționar 1848. De data aceasta, creatorii cîntecului nu se mai adresează unor modele străine, ci caută corespondent muzical pentru versurile lor în expresia muzicală a cîntecelor autohtone, care aveau darul să găsească o mai mare rezonanță în conștiința românească.

Cît de vechi este modelul muzical al cîntecului *Deșteaptă-te, române?* Greu de indicat cu rigurozitate. Este cert că formula melodică inițială era familiară celor care practicau muzica. O găsim schițată în *Codex moldovenesc* din 1824 [1]. Sub formă melodică extinsă o transcrie Anton Pann în notație psaltică, introducînd-o în *Spitalul amorului,* broșura 2, p. 158 [2]. După cum precizează Iosif Naniescu, melodia fusese creată de Anton Pann în anul 1839 (dacă nu chiar mai înainte) pe versurile părții a doua a poeziei „Adio" de Grigore Alexandrescu, care încep cu cuvintele : „Din sînul maicii mele". Melodia notată de A. Pann se remarcă printr-o structură complexă, avînd un profil sinuos, încărcat cu vocalize. Melodia a fost copiată din maniscrisul lui Anton Pann de către elevul său Gh. Ucenescu. De la acesta a auzit-o poetul Andrei Mureșianu, autorul versurilor „Deșteaptă-te, române" [3]. Altfel spus, Gh. Ucenescu ar trebui considerat autorul de drept al cîntecului *Deșteaptă-te române,* deoarece el a îngemănat melodia mai veche pe versurile noi ale cărturarului brașovean. Tot Ucenescu este acela care o și cîntă în cercul intelectualilor români la Brașov. După cum s-a văzut, melodia fusese transcrisă de H. Ehrlich în caietul *Arii naționale românești,* nr. 5, cu titlul „Baladă transilvăneană".

Nu poate scăpa observației faptul că *Deșteaptă-te, române,* și *Marșul lui Iancu* s-au edificat prin negarea unui alt cîntec sau, mai simplu spus, prin înlocuirea unui text cu un altul mai actual și mai mobilizator. Diferă izvorul muzical : românesc în *Deșteaptă-te române,* și italian în opera lui Rossini pentru *Marșul lui Iancu.*

Paralel, în cîntecul patriotic se cristalizează o nouă tendință stilistică ; melodica își revendică originea populară. Pentru o mai eficientă rezonanță în inimile mulțimii, se tinde ca linia melodică în care se vehiculează sensuri poetice naționale să aibă echivalent de aceeași proveniență. Astfel, se introduc în genul cîntecului patriotic formule melo-

---

[1] Cosma, O. L., *Codex moldovenesc din 1824.* În : „Muzica", București, 1972, nr. 5, p. 13—14.

[2] Ciobanu, Gheorghe, *Anton Pann,* op. cit., p. 228—230.

[3] Poslușnicu, M. Gr. *op. cit.,* p. 403—409 ; Ciobanu, Gh., *Cîntece revoluționare și patriotice din perioada anului 1848,* studiul citat, p. 3.

dice de horă binară (hora dreaptă), ca spre exemplu *Hora lui Cuza Vodă,* aranjată de Dimitrie G. Florescu, și hora ternară (hora boierească), așa cum apare în „Hora Unirii".

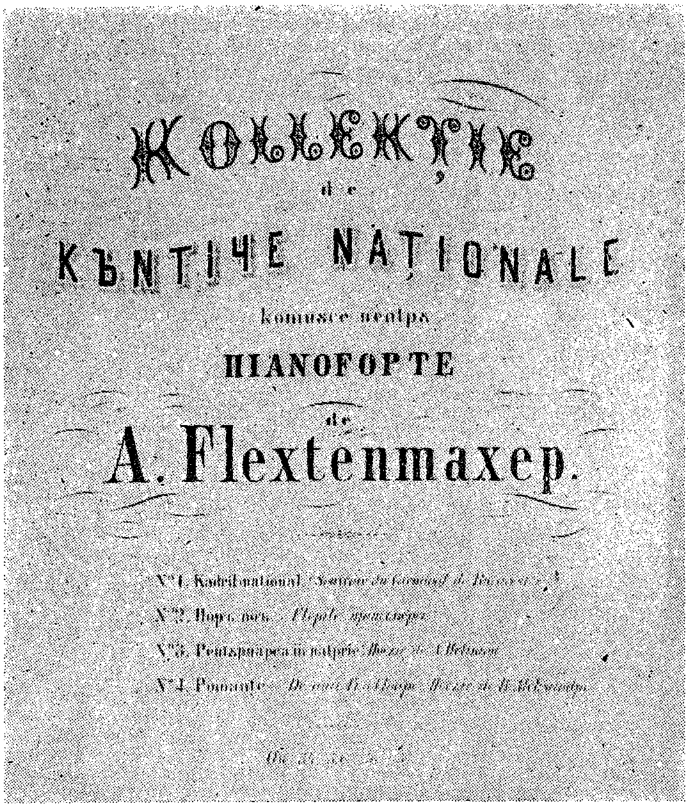
Cîntec de amplă rezonanță patriotică, *Hora Unirii* — ce are la bază versurile lui Vasile Alecsandri din 1856 — se edifică pe structura unui cîntec popular sau de circulație populară. Este interesant că această *Marseilieză* a românilor are ca model poetic o strofă din *Hora Ardealului.* Istoria l-a desemnat ca autor al muzicii pe Alexandru Flechtenmacher, dar paternitatea i-a fost contestată [1]. Un fapt rămîne cert : *Hora Unirii* s-a născut în anii de avînt care au dus la realizarea imperativului Unirii.

Toate aceste ipostaze au o trăsătură comună. Melodiile vehiculate nu au autor, sînt folclorice sau bizantine. O excepție de la această normă o constituie *Marșul lui Iancu,* care are melodie de Rossini. Aici însă

---

[1] Principalele opinii în privința originii și paternității *Horei Unirii* au fost exprimate de George Breazul și Viorel Cosma, fiecare scriind mai multe articole și studii. Cele mai importante materiale de G. Breazul sînt : *Unirea țărilor române și muzica,* publicat în „Muzica", București, 1959, nr. 2, p. 14—25. Într-o formă revizuită, a fost republicat în *Pagini din istoria muzicii românești, vol. I,* îngrijit de V. Tomescu, op. cit., p. 181—234. În esență, teza sa susține că *Hora Unirii* aparține lui A. Flechtenmacher. Viorel Cosma, în *Noi date despre contribuția muzicii în momentul Unirii,* publicat în „Muzica", București, 1959, nr. 3, p. 26—29, și apoi în *„Hora Unirii". Istoricul și semnificația ei,* apărut tot în „Muzica", 1966, nr. 1, p. 3—6, afirmă că *Hora Unirii* este o melodie populară. Revenind asupra acestei teze — vezi „Informația Bucureștiului" nr. 4491, 1968, 24 ianuarie — V. Cosma indică la originea melodiei folclorice o arie din opera *Lulu* de compozitorul german Fr. Kuhlau. Există într-adevăr o similitudine în prima măsură, între arie și *Hora Unirii.* Dar multor teme li se pot găsi asemănări. Pentru a se demonstra influența ariei asupra muzicii noastre populare ar fi trebuit ca opera sau aria lui Kuhlau să fi circulat în țările românești. Or, pînă în prezent, nu dispunem de mărturii în acest sens. Este posibil ca, fără o circulație prealabilă, melodia ariei să fi fost transplantată prin ceea ce noi știm că astăzi este *Hora Unirii.* În acest caz, înseamnă că *Hora Unirii* nu mai are la bază o temă populară, ci o temă cultă. Să fi preluat A. Flechtenmacher melodia lui Kuhlau ? Greu de susținut. Fiecare oponent face o adevărată risipă de mărturii și documente în favoarea ideii sale. O precizare definitivă este aproape imposibilă, deoarece manuscrisele edificatoare ale lui A. Flechtenmacher, care ar fi putut indica adevărul, au ars odată cu casa lui de la Cîmpulung-Muscel. Există anumite aspecte clare, ca bunăoară faptul că *Hora Unirii* are iz folcloric, că A. Flechtenmacher a compus și o altă melodie pe textul lui V. Alecsandri. De asemenea, melodia cunoscută se identifică în 1856, într-un potpuriu al fraților Lemisch și, către 1859, în caietul IV, *Malurile Dunării,* de I. A. Wachmann, fără să se specifice autorul. În lumina unor multe asemenea argumente, lui A. Flechtenmacher i s-a putut atribui melodia de circulație prin aranjare, prelucrare. Deci, în elucidarea adevărului, n-ar fi exclusă o variantă de compromis : *Hora Unirii* este o melodie lăutărească, avînd sau nu un premodel străin, aranjată de A. Flechtenmacher.

trebuie adus un corectiv : melodia cîntecului fusese asimilată anterior în *Cîntecul lui Dragoș*. Deci atunci cînd a intrat în constituția *Marșului lui Iancu* melodia era cvasi-folclorică, circula. Așadar, la numeroase cîntece nu cunoaștem autorii direcți. Știm însă autori indirecți, cîntăreții care le-au dat viață, plasînd în context nou o melodie veche și punînd deci în circulație forma definitivă a cîntecului : Gh. Ucenescu pentru



Coperta colecției de *Cîntice naționale* de A. Flechtenmacher.

Deșteaptă-te române, N. Bengescu pentru *Marșul lui Iancu*. În fine, apar și compozitorii aranjatori : A. Flechtenmacher pentru *Hora Unirii* și D. G. Florescu pentru *Hora lui Cuza Vodă*.

Lui Alexandru Flechtenmacher îi aparțin cele mai cunoscute cîntece patriotice legate de evenimentele istorice. El apare în acest chip pionierul genului, avînd o deosebită receptivitate la imperativele majore către care se îndreptau năzuințele și cerințele epocii. Creația sa definește angajamentul compozitorului să răspundă necesităților tematice imediate. Ce poate fi mai grăitor decît piesele *Imn*, versuri G. Sion

(1846), *Sfîntă zi de libertate*, versuri E. Carada (1848), *Apelul Moldovenilor de la 1848*, versuri T. Poni, *Unsprezece Cireşariu*, versuri M. Pascaly, *Marşul volintirilor*, versuri A. Hermezi. Prin structura lor, asemenea cîntece se înscriu în sfera muzicii româneşti de tip apusean, cu o linie melodică activă, directă, o armonizare homofonă, capabilă să dea relief ideii muzicale şi poetice. Asemenea cîntece au jucat un rol decisiv în formarea conştiinţei patriotice, avînd un puternic ecou.

Scriitura corală din piesele compuse de A. Flechtenmacher este nepretenţioasă. Cel mai frecvent se adoptă procedeul facturii corale la unison cu acompaniament instrumental. Din această cauză asistăm la o anumită juxtapunere a cîntecului coral, care uneori apare în versiunea solist vocal şi acompaniament instrumental. Aşa se explică de ce, în *Colecţia de Melodii naţionale române* a lui A. Flechtenmacher, tipărită după Unire, figurează cîntece corale ca *Unsprezece Cireşar* şi *Cîntec ostăşesc*, care nu este altul decît *Sfîntă zi de libertate*, alături de romanţele *La o rîndunică, Plîngi, inimioară* şi cîntecele mai dezvoltate, adevărate lieduri, ca *Tata moşu* şi *Balada după drama Ghilleri*. Scriitura, în toate cazurile, se aseamănă : voce cu acompaniament de pian.

Cîntecele lui Flechtenmacher, aparţinînd genului cameral, vădesc influenţe multiple. În afara romanţei orăşeneşti de un pronunţat caracter oriental, melismatic, aşa cum se înfăţişează în *Te îndură de plăcere* din *Collection de chansons moldaves*, tipărită în 1846, se distinge influenţa liedului german şi mai ales a canţonetei italiene, în *Barcarolă veneţiană* şi *Gondoletta*. Mai substanţială este însă înrîurirea venită din partea muzicii populare. În acest sens, Flechtenmacher precede creaţiile de mai tîrziu ale lui Dima, Brediceanu, Kiriac. Ne servim de două exemple, în care citarea şi crearea în stil popular se conjugă într-aşa grad, încît delimitarea apare îngreunată.

Cîntecul *La o rîndunică*, versuri de D. Bolintineanu, are o construcţie melodică riguroasă, în fraze clar delimitate. Ca sursă intonaţională se impune romanţa de factură orientală.



Mai distinsă şi sobră apare melodia cîntecului *Tata moşu*, pe versurile lui M. Pascaly, al cărei colorit naţional ne vorbeşte iarăşi despre contaminarea folclorului orăşenesc, aşa cum va apărea şi în creaţia lui I. N. Otescu şi Dinu Lipatti, după aproape un secol.



Relația voce-pian în cîntecele lui Flechtenmacher se rezumă la o susținere ad litteram a liniei vocale, deci o dublare la unison, avînd în plus unele figuri ornamentale melodice în mîna dreaptă, iar în mîna stîngă se servește un acompaniament armonic, de obicei melodizat. Desigur, nu poate fi vorba de culori armonice, de îndrăzneli în înlănțuirea



Marșul Unirii de A. Flechtenmacher.

acordurilor. Totul se reduce la folosirea treptelor principale în relații funcționale de factură clasică. Ca regulă, A. Flechtenmacher utilizează în cîntecele sale introducerea instrumentală de două sau patru măsuri și coda conclusivă.

A. Flechtenmacher folosește două denumiri noi în cîntecele sale, nemaiîntîlnite în componistica românească : balada și aria națională. Balada presupune o dezvoltare amplă, nu atît muzicală, cît literară, avînd un caracter epico-dramatic. Preluat din muzica germană, genul baladei va cunoaște înflorire în creația compozitorilor romantici. Pentru prima oară compune o baladă în muzica noastră Elena Teyber-Asachi, fiind inclusă în spectacolul teatral cu muzică *Serbarea păstorilor moldoveni.* Muzical, această baladă nu are contingențe cu folclorul, iar fabula va fi axată pe legenda *Mama lui Ștefan cel Mare.* Flechtenmacher reia același episod istoric, într-o lucrare de mare popularitate, transpus în versurile lui Dimitrie Bolintineanu, *Pe o stîncă neagră,* însumînd atributele stilistice ale cîntecului epic, vechi, bătrînesc și patriotic. Structura muzicală a baladei are la bază un period clasic care se repetă în funcție de narațiunea fabulei dramatice. Desfășurarea muzicală evidențiază elemente de recitativ dramatic. Relația dintre muzică și text apare oarecum imobilă, statică. În schimb, în „Balada după drama Ghilleri", în afara recitativului melodic, compozitorul apelează pentru sublinierea dramatismului la posibilitățile de travaliu ale pianului, care realizează în final o creștere impresionantă.

Aria națională ca gen de sine stătător apare în *Colecția de cîntice naționale* în care, alături de două piese pentru pian, figurează și două cîntece, o romanță și aria națională *Returnarea în patrie.* Subtitlul vine să sublinieze, odată mai mult, caracterul românesc al muzicii. Iar „aria" se justifică în proporțiile neobișnuite pentru acea vreme ale unei piese vocale : o structură tripartită cu o amplă dezvoltare.

Prin lucrările sale vocale, prin monodiile acompaniate scrise în faza primelor încercări componistice, A. Flechtenmacher creează premisele cîntecului coral și cîntecului cameral. A vorbi despre liedul românesc și a face abstracție de ariile naționale, baladele și romanțele autorului *Babei Hîrca,* înseamnă a nu cunoaște adevăratele pietre de început în înfiriparea drumului muzicii vocale românești. A. Flechtenmacher nu a fost singurul creator de cîntece și romanțe în perioada revoluției pașoptiste. Alături de el au compus și alți autori diferite producții de serie sub titulatura romanță, bucurîndu-se de circulație. Acest fapt nu înseamnă implicit și valoare artistică. De obicei, romanțele scrise în cadrul a ceea ce am denumit muzică de salon, aveau un caracter sentimental, prăfuit, demodat. Neputînd evita carențele epigonismului, asemenea „ape de roze" au inundat viața muzicală, alterînd gustul artistic și, ceea ce apare mai grav, înrîurind negativ, prin mediocritatea lor, asupra fanteziei creatorilor.

LUCRĂRI A CAPPELLA
ŞI CU ACOMPANIAMENT INSTRUMENTAL

Creaţia corală, în sensul strict al cuvîntului, are destinaţie religioasă. Abia în perioada următoare va căpăta un contur laic. Pe prim plan, în galeria autorilor de cîntări religioase se află Macarie Ieromonahul şi Anton Pann, cu lucrări tipărite în numeroasele volume întocmite de aceşti corifei ai artei muzicale din prima jumătate a secolului XIX. Particularitatea artei lor trebuie căutată în îmbinarea stilului muzicii populare cu ehurile bizantine. Se adaugă la acestea, în cazul lui A. Pann, îndeosebi, aportul personal, adică acele pasaje, formule proprii în spiritul muzicii religioase bisericeşti, care cu greu se vor putea vreodată detecta în totalitatea lor.

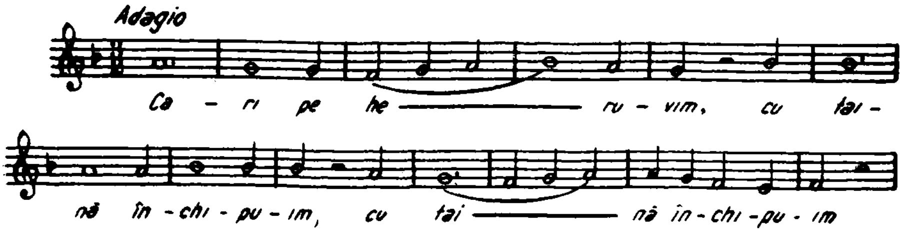
Caracteristice pentru piesele vocale religioase sînt structura monodică modală (uneori diatonică), bogăţia melismelor, modulaţiile frecvente, cu întrebuinţări dese de ftorale, mutaţii, cromatisme, ritmuri variate. Lui Macarie i se atribuie, între altele, cîntecele : *De frumuseţea, Mormîntul tău, Axion la Naşterea Domnului.* Dintre cîntecele lui A. Pann aflate pînă astăzi în circulaţie, amintim : *De frumuseţea fecioriei tale* (versiunea *Noul Anastasimatar), Astăzi nouă ne-a răsărit, Veniţi cu toţii dimpreună, Auziţi acestea toate, Limbile să salte, Stă Maica amar plîngînd.*

Creatorii de muzică religioasă întreţin relaţii cu „Aşezămîntul coral“ din Bucureşti şi compun pentru necesităţile de cult, căutînd să cîştige adepţi în acţiunea dezvoltării cîntării corale. La început se recurge la preluarea unor cîntări existente în practica muzicală din alte ţări. Excelează în această direcţie Arhimandritul Visarion, Grigore Manciu şi Ioan Cartu, care vor compune diverse lucrări, mergînd pe linia făuririi unui început, ţinînd prea puţin cont de bogata tradiţie bizantină.

Lui Visarion îi aparţine o *Colecţiune de cîntări religioase* pentru una sau mai multe voci. Dintre acestea este de reţinut *Doxologia, Concertul XIII, Cu glasul meu către Domnul am strigat.* Visarion „aranjează şi compune“ piesele din colecţiune. Numai că, adeseori se constată greşeli elementare în conducerea vocilor, stîngăcii armonice (octave şi cvinte paralele), întreruperi nelogice în frazare.

Şi compozitorii noştri de prestigiu sînt antrenaţi în această acţiune, inclusiv A. Flechtenmacher şi Ion A. Wachmann ; acesta din urmă compune pentru cor a cappella (la patru voci) *Liturghia nr. 1* şi *Liturghia nr. 2,* în limba română. Muzica nu are însă nimic românesc. Mai degrabă, poate fi vorba despre o încercare de a scrie teme în stil apusean, după modelul coralelor germane, ceea ce nu pare să se fi bucurat de succes. I. A. Wachmann încearcă şi o altă soluţie, compunînd *Liturgie d'après les Psaltiques* (Liturghie după psaltichie), unde valorifică melodii bizantine, înveşmîntîndu-le într-o scriitură homofonă, aerată, capabilă

să evidențieze linia vocală sinuoasă, bogată în inflexiuni modale. Desigur, I. A. Wachmann nu acordă atenție caracterului modal, conjugarea melodiei modale cu armonia funcțională, tonală, se va dovedi ineficientă. Totuși, reținem apropierea lui I. A. Wachmann de stratul muzical bisericesc autohton, alături de cel folcloric laic, ceea ce demonstrează existența unui curent în favoarea acestui stil. Pentru a ne da seama de diferența enormă între stilul german și cel bizantin în liturghiile compuse de I. A. Wachmann, alăturăm, comparativ, începutul pieselor, „Cari pre heruvimi“ din *Liturghia nr. 1* și *Liturghia după psaltichie.*





Literatura corală pe texte religioase latinești din această perioadă este destul de bogată pe teritoriul țării noastre, cunoscînd forme specifice, de mult împămîntenite în practica muzicii apusene, ca motetul și chiar genuri mai complexe, ca missa. Același I. A. Wachmann compune corul *Amen,* motetele *Cristus resurrexit, Sancta virgo Maria,* pentru cor mixt și orchestră, *Missa Pascali* și *Missa solemnis*, ultima remarcîndu-se în chip deosebit, nu atît prin originalitate, cît prin meșteșugul armonic și contrapunctic. În Transilvania se scriu extrem de multe piese religioase (dictum, ofertorii), datorate lui Michael Beer, Johann Knall, Meyndt, Martin Polder, J. R. Zumsteeg și Franz Xaver Brixi. La Iași, Iosif Herfner dă la iveală numeroase lucrări vocal-instrumentale, între

care şi misse. În 1895, lui I. Herfner i se execută în biserica romano-catolică „un frumos oratoriu" [1].

De obicei, asemenea lucrări depăşeau cadrul genului coral, angajînd instrumente şi chiar reprezentaţia lirică cu caracter sacru, înscriind naraţiunea muzicală a unor legende biblice. De cele mai multe ori, compoziţiile erau destinate vocilor (soli sau cor) cu acompaniament instrumental (vioară, instrumente de coarde, unul sau mai mulţi suflători şi, obligatoriu, orga). Prin cadrul lor, aceste creaţii aveau un caracter complex, fiind alcătuite din mai multe părţi contrastante. Ca stil, marea majoritate se înscriu în sfera cunoscută a muzicii eclesiastice germane, preluînd de la J. S. Bach, Fr. Haendel, Mozart, Beethoven, procedee stilistice şi dramaturgice. Era o muzică ocazională, de serviciu, executată în biserici, care nu dezminte tradiţia îndelungată. Capodopere nu am reuşit să depistăm din mulţimea partiturilor ce se păstrează la Braşov, Sibiu, Bistriţa, Sighişoara, Cluj, în schimb meşteşugul componistic este de cele mai multe ori impresionant de corect şi riguros. Ne reţine atenţia creaţia corală a lui Philipp Caudella care a activat la Cluj şi Sibiu. Deşi numărul compoziţiilor sale a fost relativ restrîns, comparativ cu alţi contemporani, totuşi se impun motetele *Protector noster*, *Vias tuas Domine* şi mai ales *Cantate Domino*, la patru voci, instrumente de coarde, oboi, orgă. Partitura sopranului ne oferă o construcţie melodică elevată, de o factură evident contrapunctică, instrumentală, în care dezvoltarea motivică constituie factorul dinamic al discursului şi, totodată, celula tematică atotunificatoare.



[1] „Albina românească", VII (1835), nr. 20, p. 71 şi Posluşnicu, M. Gr., *op. cit.*, p. 561.

De obicei compoziţiile religioase au un pronunţat caracter polifonic, utilizarea celor mai variate procedee ale scriiturii mergînd frecvent la formele complexe de tipul fugii.

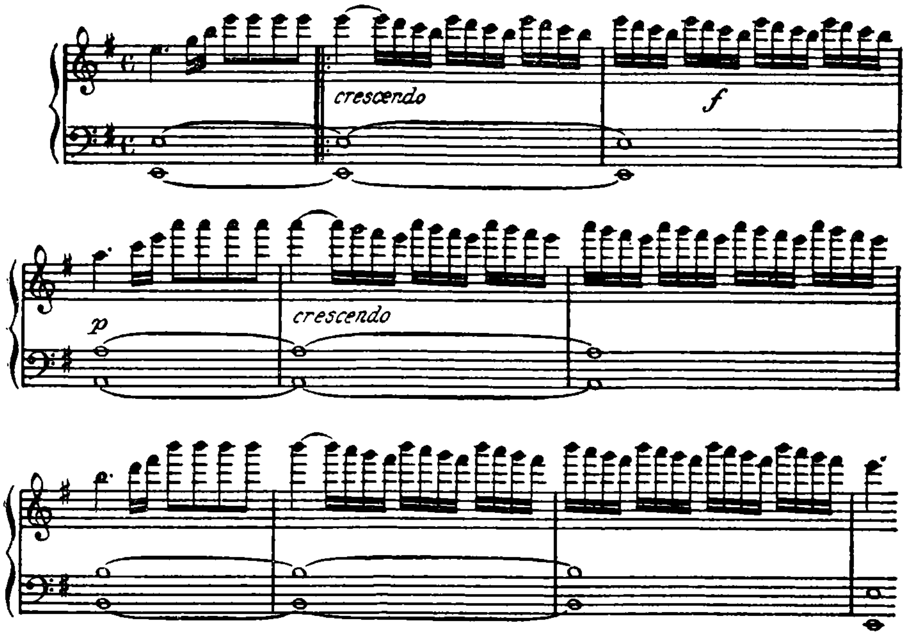
Creaţiile muzicale scrise de compozitorii transilvăneni saşi adoptă stilul muzicii germane şi austriece, îndreptîndu-se în principal spre creaţia lui J. S. Bach şi Mozart. Deşi compun după ce Ludwig van Beethoven îşi încheiase activitatea, compozitorii de pe teritoriul nostru continuă linia amintită, ignorînd conştient stilul dramatic, eroic al simfoniilor beethoveniene. În nici un caz nu împărtăşim ideea că nu avuseseră prilejul să intre în contact cu lucrările titanului de la Bonn, atîta vreme cît legăturile muzicienilor transilvăneni cu Viena erau dintre cele mai strînse. Bunăoară, Philipp Caudella, pînă în 1810, trăise la Viena, fiind un timp organist al renumitei Karlskirche. Se dovedeşte mai curînd că educaţia primită şi meşteşugul format acţionau autoritar, nelăsînd loc influenţelor noi, înnoirilor muzicii contemporane lor. Atitudinea faţă de muzica lui Beethoven este de cele mai multe ori negativă, denunţînd îndrăznelile de limbaj, calificîndu-le drept amuzicale. În acest fel, compozitorii transilvăneni ai primei părţi a secolului XIX demonstrează în propriile lor creaţii stăpînirea tehnicii componistice preclasice şi clasice, respectiv prebeethoveniene.

Fiindcă am abordat problema identificării curentului care a exercitat înrîurire asupra muzicii româneşti din această perioadă, sîntem datori să generalizăm constatarea şi să afirmăm că pe teritoriul ţării noastre, atît în Transilvania cît şi în Moldova şi Muntenia, exista o mişcare muzicală componistică de formaţie clasică. Astfel încît începuturile muzicii noastre profesionale se desfăşoară sub auspiciile curentului clasic, ca educaţie, viaţă muzicală (repertoriu) şi procedee componistice. În acelaşi timp, dat fiind momentul apariţiei şcolilor muzicale naţionale, ai cărei muguri datează din epoca de care ne ocupăm, se manifestă şi influenţe ale curentului romantic, exercitat în principal prin repertoriul de operă. Dar romantismul nu a acţionat în pedagogia muzicală, care a rămas mai departe de tip clasic, şi nici în al creaţiei, deoarece încă nu beneficiasem de cuceririle romantice, care în acea perioadă abia se cristalizau în muzica occidentală. Influenţa romantică se infiltrează prin intermediul operelor italiene, mai ales după 1845, dar şi prin sporadicele manifestări concertistice, cu prilejul turneelor virtuozilor instrumentişti, a căror predispoziţie romantică era evidentă. Totuşi primele încercări componistice, pornind de la fructificarea muzicii populare, descind din arsenalul esteticii romantice. În procesul afirmării naţionale, ca ecou direct al revoluţiei burgheze, intelectualii, oamenii de artă s-au aplecat înspre bogatele resurse folclorice aflate în patrimoniul fiecărui popor, spre a desprinde de aici trăsăturile definitorii pentru înfiriparea unei culturi proprii. Secolul XIX în istoria muzicii este, mai ales în a doua parte, secolul apariţiei şcolilor naţionale, care aduc voci proaspete, originale în peisajul sonor relativ limitat de pînă atunci, sau limitat ca posi-

bilităţi de dezvoltare viitoare. Or, şcolile naţionale infuzează o mare doză de vitalitate dezvoltării muzicii.

Compozitorii noştri au meritul că au sesizat elementul nou de perspectivă în evoluţia muzicii. De aceea, orientarea spre creaţia populară, apelarea la folclor, cu mijloace încă neşlefuite, inadecvate, împrumutate din arsenalul procedeelor clasice, constituie un merit mai însemnat decît înseşi rezultatele artistice imediate. Sub acest aspect ei se înscriu în direcţia nouă a curentului romantic, prin valorificarea melosului folcloric şi, implicit, angajează începuturile muzicii naţionale într-un cadru care-i va asigura în curînd o cale proprie, distinctă, în funcţie de talentul şi măiestria celor care o făuresc şi o reprezintă. Aşadar, muzica românească îmbină în prima fază a procesului de afirmare naţională, atît trăsături de provenienţă clasică, cît şi elemente specifice curentului romantic. Aspectul sezisat aci ne va preocupa în mai mare măsură în paginile volumului următor, unde vom căuta să identificăm particularităţile naţionale ale muzicii româneşti, după ce compozitorii se vor constitui într-o şcoală destul de puternică. Mugurii ei însă apar în perioada preunionistă, în încercările lui A. Flechtenmacher, I. A. Wachmann, Carol Miculi, Philipp şi Serafim Caudella, I. Herfner, C. Steleanu şi alţii.

Revenind la genul muzicii vocale, am surprins fenomenul de ambiguitate, de nediferenţiere a genului, atunci cînd am constatat că lucrările corale la unison se interferează cu cîntecele lirice, cu liedul. În acelaşi plan constatăm o slabă individualizare a genurilor între lucrările teatrale şi cele eminamente vocale cu acompaniament instrumental. Astfel, în creaţia Elenei Asachi întîlnim numeroase piese corale cu acompaniament de pian sau orchestră. Spre deosebire de lucrările vocal-instrumentale cu text religios, scrise de compozitorii transilvăneni, compoziţiile Elenei Asachi sînt laice, abordînd subiecte legate de trecutul istoric ori inspirate de frumuseţile naturii moldoveneşti. Amintim imnul *Luceafăr lin* şi corul *Între văile înflorite*. Edificatoare pentru stilul preconizat de Elena Asachi este cantata *Cortul* (La Tente, Cantate de la Fête pastorale donnée au Théâtre de Jassy, le 10 avril 1834) care a intrat în componenţa spectacolului *Serbarea păstorilor moldoveni* de Gheorghe Asachi. Textul vădeşte tendinţa autorului de a transcende pe plan simbolic elemente ce anvizajează factori opuşi : războiul şi pacea. Elena Asachi, compozitoare amatoare, se călăuzeşte în această lucrare după principiile canoanelor clasice, şi sub acest aspect recunoaştem sensibilitate poetică, simţul proporţiilor, gust artistic. Cele două secţiuni au un caracter deosebit. Introducerea instrumentală (zece măsuri) are un pronunţat caracter păstoresc românesc, o alură melodică, ale cărei formule se readuc insistent sub formă de mutaţii descendente (mixolidice), cu rezonanţe ale stilului doinit. Acompaniamentul reeditează practica isonului prin pedale, dar luat în ansamblu demonstrează concepţia armonică funcţională, înlănţuind treptele I—IV—V—I ale tonalităţii mi minor (cu re diez în măsura a şasea).



Funcţia descriptivă a acestui fragment se sesizează uşor. Partea vocală ce urmează are proporţiile unei perioade de tip clasic (şaisprezece măsuri), constituindu-se mai degrabă într-un lied. Stilul acestei secţiuni trădează oarecum influenţa muzicii apusene, pianului acompaniator i se rezervă un rol de susţinere armonică a melodiei. Ca atare, o piesă vocală cu două straturi intonaţionale diferite : popular şi apusean. Cît priveşte accepţiunea termenului de astăzi al cantatei, lucrarea nu poate rezista argumentelor acestui gen. Avem, de fapt, o lucrare vocală, un lied simplu în adevăratul sens al cuvîntului, cu o introducere instrumentală. În privinţa determinării stricte a genului, se produce aceeaşi ambiguitate, chiar între cantată şi lied sau, cum am văzut mai sus, în creaţia lui Flechtenmacher, între cor şi lied. Elena Asachi, prin această lucrare, se situează în primele rînduri ale compozitorilor dornici să fundamenteze creaţia muzicală românească.

Au mai apărut lucrări vocal-instrumentale : I. A. Wachmann compune *Cantata românească,* alcătuită din cîntece bătrîneşti, sau *Imnu Cantata* pentru sopran, alt, tenor şi bas, cu acompaniament de orchestră, pe versuri de D. Băicoianu, destinată serbărilor şcolare. Asemenea lucrări ocazionale au mai fost scrise, dar nu aduc nimic demn de reţinut. Fără să insistăm asupra lor, amintim că Serafim Caudella şi I. A. Wachmann sînt autori a numeroase imnuri.

Desprindem, aşadar, că în această perioadă se scriu lucrări vocale cu acompaniament, lucrări de pionierat, care vor servi drept punct de plecare în creaţia mai bogată a compozitorilor din a doua jumătate a secolului XIX.

CREAŢIA INSTRUMENTALĂ

În configurarea începuturilor creaţiei naţionale instrumentale se impun două categorii de lucrări : pentru pian şi pentru orchestră. Compoziţiile pentru pian sînt : prelucrări sau aranjamente de cîntece şi jocuri populare şi variaţiuni. La rîndul lor, compoziţiile orchestrale se pot grupa în : uverturi şi concerte instrumentale.

LUCRĂRI PENTRU PIAN

Pînă în prezent, primele compoziţii instrumentale destinate pianului au fost identificate în culegerile de melodii populare. Într-un anumit sens, această concepţie are logică, deoarece, în asemenea colecţii, se întîlnesc melodii de epocă, şi cum încă nu apăruse îndeletnicirea de culegere, ele ţin locul acestora, reprezintă în fapt primele volume ce conţin şi transmit melodiile româneşti. În măsură prea mică însă s-a avut în vedere faptul că majoritatea acestor caiete nu sînt alcătuite pentru a încifra melodii populare, ci sînt rodul unor încercări de compoziţie, de transcriere sau prelucrare a melodiilor româneşti pentru pian. Alături de linia melodică împrumutată, apare acompaniamentul, ce presupune armonie, tehnică instrumentală, factură pianistică. În virtutea acestui argument, va trebui să ne revizuim, cel puţin parţial, atitudinea şi să dăm Cezarului ce este al Cezarului. Adevărate culegeri în accepţiunea strictă a cuvîntului sînt colecţiile ca de pildă cele ale lui Anton Pann şi ale elevului său Gheorghe Ucenescu care transcriu în notaţie psaltică melodia şi textul poetic. În rest, nici o alcătuire de melodii pentru pian nu oferă muzica şi textul, deci nu prezintă producţiile folclorice în autenticitatea lor naturală, în comuniunea vers şi muzică. Este un argument în plus pentru teza noastră, potrivit căreia melodiile româneşti aflate sub forma pieselor pentru pian reprezintă încercări de compoziţie şi nu fişe de melodii folclorice. Spre această idee duce şi faptul că volumele lui F. Ruzitski, C. Steleanu, H. Ehrlich, I. A. Wachmann, C. Miculi au fost scrise pentru necesităţile practice ale muzicii de salon, pentru studiul la pian sau susţinerea unor soirée-uri muzicale într-un cadru intim, servind pentru demonstrarea originalităţii şi vitalităţii folclorului. După cum am arătat anterior, interesul pentru alcătuirea de piese recurgîndu-se la melodii populare este clar afirmat în unele cercuri muzicale europene. Contingenţele frecvente ale compozitorilor noştri cu gîndirea muzicală din ţările apusene ne îndeamnă să credem că au cunoscut ideile noi afirmate în domeniul culegerii şi valorificării folclorului. De bună seamă că C. Miculi, studiind la Paris, a luat act de imperativul alcătuirii colecţiilor folclorice, atît de răspicat formulat în *Tratatul de compoziţiune muzicală* (1824—1826) de Anton Reicha. De asemenea, nu le erau necunoscute preocupările şi ideile lui Fr. Listz asupra apelării la inspiraţia folclorică. Asemenea imbolduri externe veneau în sprijinul

propriilor considerente și necesități care prindeau aspecte concrete în cultura românească, începînd cu literatura, fiind reprezentate cu prisosință și în domeniul muzical.

O primă constatare ce se relevă din privirea de ansamblu asupra pieselor de pian din diferitele colecții apărute pînă în 1860 este că, în raport direct proporțional cu trecerea anilor, se acumulează o experiență artistică în prelucrarea melodiilor românești. De la piese în care melodiile sînt de fapt armonizate într-o factură pianistică aproximativă se ajunge la adevărate miniaturi pianistice, bazate pe teme populare, întrunind numeroase atribute de certă esență artistică. În cele din urmă, cîntecul popular nu mai este scop în sine, nu se mai plasează în centrul orbitei, ci devine pretextul care condiționează apartenența națională a unei piese în care primează atribute pur artistice. Altfel spus, inflexiunile folclorice din materie brută tind să se transforme în parfum, în aromă, în colorit menit să asigure climatul, apartenența artistică. Nici pe departe nu poate fi vorba în piesele lui Wachmann, Miculi, despre tendințe exotice, deoarece acești compozitori erau străini de o asemenea atitudine exterioară de creație populară. Și ne îndoim că în acei ani se cunoștea în muzică mirajul sonorităților exotice. Va apărea în creația unor compozitori europeni abia către sfîrșitul secolului XIX. Deci dacă am fi de acord cu teza exotică ar însemna să ne atribuim pionieratul într-un domeniu care pentru unii reprezenta o modalitate naturală de a fi și nicidecum una importantă.

Deși nu urmăresc decît indirect un scop artistic, cele cinci melodii aranjate pentru pian de Eftimie Murgu (trei melodii de dans și două „arii păstorești") denotă o încercare de încadrare a tipologiei melodice populare în tipare de proveniență clasică. Fiecare dintre cele trei fraze ale liniei melodice se grupează în perioade fixe de cîte opt măsuri, cu cezură obligatorie după a patra. Acompaniamentul are la bază figurații armonice pe treptele principale ale tonalității respective. Tehnica pianistică apare modestă, dar concepută cu gust, astfel încît să nu îngroașe scriitura, ci s-o reliefeze printr-o țesătură transparentă, aproape constant liniar-armonică. Evident, totul în melodiile lui Murgu, menite să demonstreze romanitatea bănățenilor, pledează pentru aderența la stilul clasic, din perioada mozartiană. Ar fi interesant de știut cine a aranjat pentru pian melodiile românești folosite de E. Murgu. Ca piese în sine, ar putea fi asemuite miniaturii, bagatelei sau unui dans vechi transcris pentru pian de un compozitor vienez. Grație, rafinament, claritate — iată calitățile acestei piese românești.

Colecția de melodii orientale a lui Ruzitski nu se remarcă din punct de vedere artistic. Valoarea sa constă în perpetuarea celor treizeci și șase melodii românești, alături de cele două grecești și două turcești. Spunem aceasta, din cauza mariajului nepotrivit dintre melodiile citate, cu un puternic profil lăutăresc, bogate în ornamente și melisme (ceea ce denotă influența puternică exercitată de curentul oriental) și înveșmîntarea armonică de o simplitate de-a dreptul dezarmantă. Se vede că Ruzitski nu era pianist, și dacă presupunerea noastră nu corespunde realității, atunci nu cunoștea decît aproximativ legile armoniei. Ar mai

exista o alternativă ; lipsit fiind de aranjamente în manieră apuseană a melodiilor cu iz oriental, româneşti sau nu, Ruzitski n-a îndrăznit să recurgă la mijloace mai emancipate pentru a nu altera puritatea monodiilor cu puternice inflexiuni de manele turceşti. Eventualitatea acestei alternative ar aduce unele circumstanţe atenuante colecţiei lui Ruzitski. Adevărul este că prelucrarea melodiilor este inexistentă. Tot ceea ce face, conducătorul fanfarei ieşene se referă la transcrierea, zicem fidelă, a melodiilor şi adăugarea unui acompaniament armonic extrem de convenţional, stereotip şi neartistic. Se produce în cele din urmă o mezalianţă stridentă prin sărăcia armoniei în totală discordanţă cu bogatele inflexiuni modale, coloristice ale liniei monodice. Poate greşim cu Ruzitski, încadrîndu-l la capitolul transcrierii pentru pian. Posibil. Totuşi, volumul a avut o destinaţie precisă, servind celor care practicau muzica în saloanele de epocă. Dar aceasta aduce cu sine o elementară condiţie artistică, căreia însă autorul nu-i poate face faţă. Mai concret, fiecare melodie este tratată cu aceleaşi armonii. Treptele folosite sînt aproape în mod exclusiv tonica şi dominanta, în toate cele treizeci şi şase de piese. Măsuri întregi vor fi armonizate cu acordul de tonică, apoi altele cu treapta a cincea şi iarăşi tonica. Acelaşi clişeu se aplică şi melodiilor turceşti sau greceşti, cu mici pasaje melodice în bas la „Cîntecul turcesc“ (nr. 8). Unele cîntece, mai scurte, de la început pînă la sfîrşit, vor fi susţinute doar de acordul treptei prime. Aşa este tratat cîntecul nr. 40, „Apoi zice că nu se poate“, de un farmec melodic aparte.



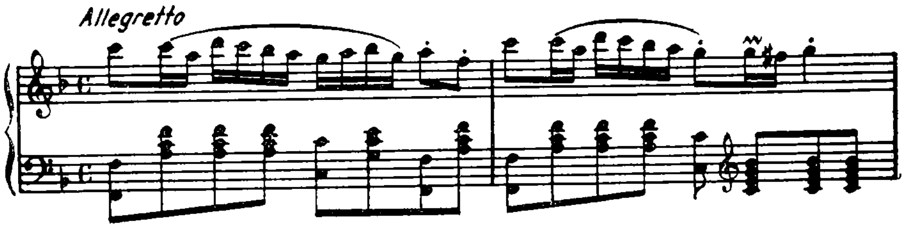
Se întîlnesc şi melodii modulatorii care încep într-o tonalitate majoră şi se încheie în relativa minoră. La fel de rare sînt şi melodiile cu o armonizare pe subdominantă în secţiunea mediană. Ca în cazul „Dansului de la munte“ nr. 38, care se remarcă prin structura sa modulatorie şi, în ultima frază, prin bogatele inflexiuni modale de provenienţă orientală. Nu e lipsită de interes nici structura ritmică, bogată în variante, pe alocuri sincopată. Sub acest aspect Ruzitski are unele merite.

Un alt procedeu stereotip acompaniator se referă la formulele ritmice din bas. Cu cîteva excepţii, între care dansul moldovenesc „Elenuţă

de la Piatra", în toate piesele se recurge la aceleași formule ritmice bazate pe șaisprezecimi, mai rar optimi. Se produce astfel un fel de pulsație continuă, care devine supărătoare prin monotonia sa. Nici registrele pianului nu sînt exploatate ; totul se face în registrul cel mai convenabil mîinii stîngi, într-un ambitus ce arareori depășește cadrul unei octave. Folosirea înveșmîntării statice, armonice, ritmice, timbrale imprimă în anumite momente rezonanțe de pedală isonice. Abuzîndu-se de acest procedeu, ideea se demonetizează. Într-o anumită măsură derutează asemănarea flagrantă în tratarea melodiilor. Nici urmă de principiu contrastant în factură, de varietate. Toate piesele sînt concepute după același clișeu cenușiu. Dorim să relevăm totuși cîteva titluri din piesele orientale transmise prin rîvna lui Ruzitski care, în pofida caracterului simplist, au un anumit farmec brut, arhaic : „Arde-mă, frige-mă" (nr. 35), „Ajungă-ți puiule" (nr. 5), „Soarta mea ticăloasă" (nr. 13), „Cîntecul lui Bujor tîlharul" (nr. 15), „Vezi nemilostivă, vezi" (nr. 16), „Cîntec moldovenesc" (nr. 25), Cîntecul moldovenesc modern „Haideți frați să trăim bine" (nr. 27), „Dansul valah" (nr. 31).

Continuînd această ordine de idei se cuvine să relevăm valoarea suitei de hore a lui C. Steleanu, care deși nu exploatează decît un număr restrîns de procedee pianistice, totuși au savoare datorită ineditului liniilor melodice. Despre C. Steleanu cunoaștem prea puține date și ne este greu să afirmăm cu precizie dacă „horile" îi aparțin, dacă sînt compuse de el sau preluate din repertoriul uzual, deci prelucrate. Înclinăm să credem în versiunea secundă, datorită stilului instrumental, am spune violonistic, al pianului (mîna dreaptă). Rezultă că Steleanu cunoștea destul de bine tehnica contemporană a instrumentului căruia i se adresează. Dacă totuși Steleanu se va dovedi, cîndva, că apare în *Horile naționale românești* drept autor, atunci meritul său crește considerabil și începuturile creației naționale de cameră, pentru pian, trebuie privite în raport cu suita lui în care valorifică într-o manieră variată genul horei naționale.

După cum s-a văzut, *Airs nationaux roumains*, transcrise pentru pian de Henri Ehrlich, înmănunchează melodii din toate provinciile românești. Între altele, din Transilvania întîlnim „Air de danse transylvain — Kaluschar, Ballade transylvaine" („Deșteaptă-te Române"), „Doina". De notat că prin „transylvain", Ehrlich are în vedere în colecția sa numai melodii românești. Așa cum rezultă din titlu, autorul transcrie, adică prelucrează pentru pian melodii de circulație folclorică. Deci, în acest caz nu putem să-i atribuim lui Ehrlich decît rolul de aranjator, armonizator al muzicii noastre. Și trebuie să o recunoaștem că, deși occidentalizează destul de mult contururile melodice, totuși, sub aspect compozițional, piesele sale se disting prin limpezime, acuratețe armonică, claritatea frazării și a scriiturii. Nu poate fi vorba de o varietate armonică, de o conjugare perfectă a caracterului monodic cu cel homofon. Din această cauză, însuși specificul național este într-o măsură diminuat, comparat cu alte alcătuiri din aceeași perioadă : Steleanu sau Wachmann. Pentru exemplificarea caracterului transcripțiilor lui Ehrlich, apelăm la un fragment din „Călușarul" nr. 6.



Caietele de melodii româneşti ale lui I. A. Wachmann înscriu un salt tehnic superior în dezvoltarea pianisticii noastre. Piesele sale denotă că autorul cunoaşte unele din noile modalităţi de scriere pianistică. Se poate sesiza stilul lui Schubert, al tînărului Schumann. Pe alocuri se pot identifica relaţii cu stilul armonic al altor compozitori din prima parte a secolului trecut. I. A. Wachmann a imprimat pieselor româneşti forţă artistică — prin amplificarea dimensiunilor liniei melodice, prin tratarea variată conform necesităţii de contrast spărgînd cadrele stereotipe ale unui registru. Desigur, nici el n-a putut evita monotonia desprinsă dintr-o insuficientă survolare a parametrilor armonici. Piesele sale arată uneori un prea mare respect pentru citatul folcloric. Cu toate acestea miniaturile folclorice pentru pian din cele patru caiete au nu numai o valoare epistemologică ci şi una artistică. În ele se legitimează începuturile muzicii naţionale care scruta autodefinirea.

Dacă faţă de caietele lui I. A. Wachmann am manifestat asemenea preţuire, atunci pentru *Douze airs nationaux roumains* de Carol Miculi, spre a reflecta diferenţa de valoare existentă între ele, sîntem nevoiţi să operăm cu termeni superlativi. Piesele lui Miculi, atît de elogiate la timpul său de Vasile Alecsandri, poartă valoarea unor creaţii autentice, şi ca atare, fără nici o reţinere, ar trebui incluse în repertoriul pianiştilor, meritînd din plin să figureze în programele emisiunilor de radio, deoarece potenţele artistice nu şi-au epuizat resursele. Miculi are meritul că a altoit pentru prima dată mlădiţa folclorului românesc la trunchiul mare al muzicii europene moderne. Mai mult, Miculi s-a orientat către stilul lui Chopin, strîns legat de ideea valorificării muzicii populare poloneze. Preluînd procedee originale în ceea ce priveşte frazarea, relaţiile armonice, structura, C. Miculi a îmbogăţit orizontul muzicii noastre printr-o mare diversitate de procedee într-un consens ce tindea să respecte individualitatea expresiei muzicale româneşti. Factura pianistică în piesele lui C. Miculi devine mai suplă, mai dinamică. Se recurge la o permanentă mobilitate a scriiturii, care vehiculează procedee diferenţiate de la piesă la piesă. Ascultînd cîntecele şi jocurile româneşti transcrise de C. Miculi, ai senzaţia unor imagini coherente, de mare plasticitate, în care rafinamentul se împleteşte cu inventivitatea.

Carol Miculi, de departe apare cel mai marcant autor de compoziţii destinate pianului. Preferinţa sa se îndreaptă spre piesele miniaturale, care permit o nuanţată surprindere a unor dispoziţii sufleteşti. Cultivînd formele predilecte ale autorilor romantici : impromptu, preludiu, ro-



Melodie națională atribuită boierului Nicolae Filipescu, care deschide volumul *Ecou din Valahia* de I. A. Wachmann.

manţă, poloneză, C. Miculi realizează un pas important pe linia situării în epocă a muzicii româneşti.

Stilul pianistic al compoziţiilor lui C. Miculi se află în imediata vecinătate a muzicii lui Chopin. Pledează pentru această situare o serie de atribute pianistice începînd cu profilul liniei melodice, suplă şi capricioasă, bogată în conturuti neprevăzute, armonizarea colorată, tehnica de virtuozitate, o variată prezenţă a semnelor dinamice etc. De remarcat că pe ansamblul creaţiei lui Miculi, care cuprinde muzică vocală, lieduri şi coruri *(Hora Unirii)*, vocal-instrumentală *(Parafrază pe un vechi cîntec polonez de Crăciun, op. 31)* şi muzică de cameră, între care *Poloneză pentru trei viori, Scherzino* pentru aceeaşi formaţie şi *Serenada pentru clarinet şi pian*, compoziţiilor destinate pianului le revine ponderea cea mai mare.

Dintre compoziţiile sale sînt de menţionat : *Preludiu şi Presto agitato, op. 1, Mazurca, op. 4, Şase piese pentru pian, op.9. Preludiu, Agitato, Etude, Lied, Scherzino şi Rêverie, Mazurca, op. 10, Studiu, op. 12, Şase dansuri germane, op. 13, Andante con variazioni, op. 15, Şase valsuri, op. 18, Vals, op. 20, 12 Variante armonice asupra gamei, op. 23,* şi *10 Piese pentru pian, op. 24,* dedicate lui Eduard Hanslick. Acest ciclu pare să fie unul dintre cele mai reprezentative pentru creaţia lui Miculi. Piesele au fost publicate în două caiete, după cum urmează : *I. Prélude, Romance, Impromptu, Prélude, Alla rumana ; II. Mazurca, Alla rumana, Etude, Cantilène, Impromptu.*

Sub aspect stilistic, miniaturile pianistice op. 24 sînt unitare, în sensul că se înscriu în cele mai riguroase norme ale facturii romantice. Expresia muzicală apare profund interiorizată, se acordă mare atenţie nuanţării trăirilor, tonusul muzicii este expansiv, chiar şi în paginile cu o tentă tristă, melancolică. Evident, originalitatea compozitorului poate părea compromisă din cauza ponderii substanţiale a procedeelor chopiniene, şi nu numai. Ilustraţia pentru spiritul chopinian este, printre altele, romanţa din caietul I, op. 24, care prezintă cromatisme, armonie colorată, note alterate, avînd o linie melodică cu un profil capricios.

Totuşi, nu se poate contesta valoarea pieselor, măiestria, forţa de persuasiune a imaginii muzicale. Ceea ce iese din ambianţa comună se află în cele două piese „alla rumana" (rumena), a căror semnificaţie nu poate trece neobservat. În fond, C. Miculi, după ce prelucrase cîntece şi jocuri româneşti, recurge în compoziţii la elementele morfologice ale folclorului, ridicîndu-le la o anumită altitudine generatoare. Aşadar, fără să apeleze la citate ad litteram, compozitorul preia formule melodice, ritmice şi de gen caracteristice muzicii populare. În acest fel, Miculi poate fi considerat ca un autor ce precede metoda recreării în caracter popular, strălucit demonstrată de Enescu.

Prima piesă *Alla rumena,* Allegro moderato, în sol minor, prezintă o scriitură încărcată, în care se disting cu uşurinţă mai multe planuri. Linia melodică se arcuieşte progresiv în timp ce vocea secundă expune insistent o formulă melodică folclorică, ce apoi va trece în profilul

ideii melodice principale. Al treilea etaj, suportul armonic, nu este static ci, în pofida pedalei pe care o menține, are o pulsație interioară activă.

Arhitectura acestei piese este monolită, desfășurîndu-se într-un iureș impetuos, după principiul variațional.

A doua piesă alla rumena, Adagio sostenuto, în fa diez minor, are o configurație diferită [1]. După o introducere lentă, în care se aud pasaje cu iz de doină instrumentală :





se enunță o temă viguroasă, cu o desfășurare șovăitoare, în triolete, ce poartă indicația grăitoare : „Tempo di Arcanu".



O altă temă, în la major, aduce o expresie mai luminoasă în sonorități majestuoase.



Reluarea acestei teme respectă principiul tonal din suită, fiind în fa diez major.

[1] Această piesă a fost publicată de O. Beu în 1942 cu titlul : *Horă în Moldova.*

Carol Miculi ocupă un loc aparte în muzica românească. Prin activitatea sa didactică şi componistică a fost puternic legat şi de muzica poloneză. Edificatoare sînt mazurcile şi polonezele sale, în care asimilează procedee specifice muzicii lui Fr. Chopin. Neputîndu-se debarasa de puternica înrîurire a profesorului său, Miculi, şi atunci cînd s-a îndreptat înspre valorificarea muzicii populare romăneşti, a făcut-o tot prin prisma lecţiei chopiniene. Dintr-un anumit punct de vedere, acest aspect trebuie apreciat pozitiv, deoarece a favorizat o tehnică avansată de compoziţie. Dintr-un alt punct de vedere, transplantul a fost compromis, deoarece ceea ce se potrivea de minune muzicii poloneze nu convenea structurii muzicii româneşti. Sub acest aspect judecate piesele alla rumana, vom înţelege de ce rezonanţele româneşti apar încorsetate într-un veşmînt care nu li se potriveşte.

Elemente specifice melodiilor româneşti se vor întîlni şi în *Reverie, op. 9, nr. 6*, un recitativ „Dans le style d'une Doïna moldave". Oricum, aportul lui C. Miculi la dezvoltarea muzicii româneşti este important. Prin el s-a afirmat tentativa sincronizării matricei folclorice cu tehnica de compoziţie contemporană.

Aşa cum am arătat, Franz Liszt a scris o *Rapsodie română,* care, deşi postumă, în mod cert poate fi databilă, prin materialul folcloric pe care se axează, în anii 1846—1847. Evident, Liszt a putut scrie *Rapsodia română* ceva mai tîrziu, totuşi, prin stilul ei se încadrează compoziţiilor din prima perioadă.

Valoarea artistică a *Rapsodiei române* este dublată de valoarea metodei pe care o susţine : citarea şi prelucrarea melodiilor populare. Liszt, la fel ca şi Miculi, înveşmîntează melodiile româneşti conform reţetelor europene, de esenţă romantică, fapt pentru care arareori se realizează o simbioză conformă naturii specifice expresiei muzicale româneşti. Cu toate acestea, experienţa lui Liszt nu trebuie neglijată într-o panoramă istorică, chiar dacă înrîurirea acestei partituri asupra muzicii româneşti a fost nulă. Spunem aceasta, deoarece *Rapsodia română* a fost descoperită în 1930 de O. Beu, via B. Bartók, fapt pentru care sugestiile pe care le poartă nu mai erau de actualitate. Curios, rapsodismul lui Liszt va exercita la timpul cuvenit o influenţă generalizată asupra compozitorilor români, dar nu prin *Rapsodia română,* ci prin rapsodiile ungare.

Ca oricare altă creaţie de acest gen, *Rapsodia română* pentru pian de Fr. Liszt se edifică pe valorificarea în lanţ a unor teme folclorice, care sînt expuse sau dezvoltate.

Prima temă, Allegro vivace, desfăşurată pe un fond agitat, are un caracter energic. Pe fundalul unei formule de acompaniament de cobză se profilează un motiv sobru, despre care O. Beu scria că ar avea origine în „vechile imnuri domneşti"[1].

---

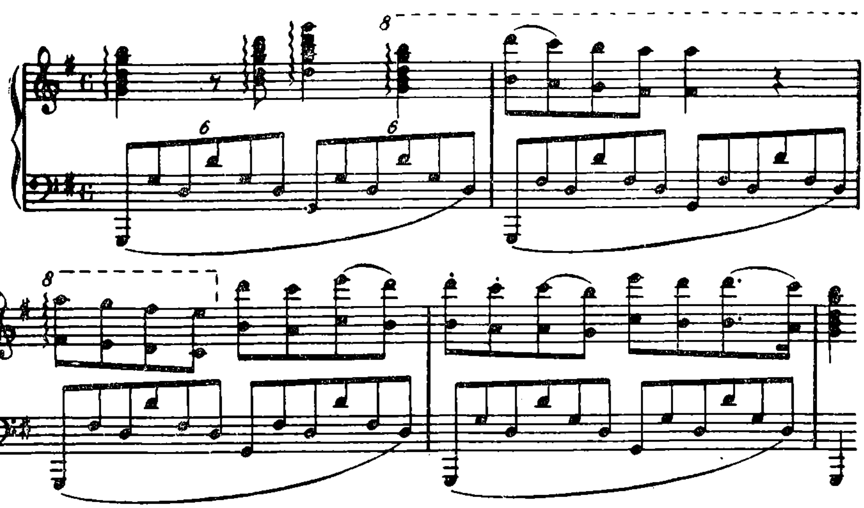
[1] Beu, Octavian, Prefaţă la *Rapsodia română* de Fr Liszt. Viena, Universal Edition, A-C, 1836.

O nouă idee, Lento e capriccio malinconico, este dominată de rezonanțe cu iz de romanță.



Tema aceasta este reluată variațional. Poate fi identificată cu ușurință și în *Rapsodia ungară nr. 6* (Andante espressivo una corda, în si bemol minor).

Următoarea idee muzicală, Allegro moderato, poartă indicația autorului că provine de la Sibiu. Are două elemente : primul, acordic, somptuos, iar al doilea, melodic, centrat pe o desfășurare de decimă în arpegiu.



În desfășurarea acestei secțiuni mai apare o temă de factură instrumentală.

Următoarea fază în desfășurarea *Rapsodiei* este Allegretto vivace, avînd la temelie, așa cum precizează compozitorul, o „melodie valahă". Este o bătută transilvăneană, încredințîndu-i-se rolul cel mai important în economia partiturii.



În dezvoltarea sa apare o secţiune variaţională de mare virtuozitate, avînd în acompaniament, la un moment dat, sonorităţi ce amintesc ţiitura de taraf.

Ultima secţiune, Tempo deciso, se axează pe melodia „Corăbiasca".



Urmează o serie de reluări modificate ale acestei teme într-un puternic elan, aducînd aluzii din diferite fascicole tematice cu rezonanţă de jocuri populare. Unele dintre acestea vor reveni în *Rapsodia ungară nr. 12* [1].

Rapsodia română de Fr. Liszt reprezintă nu numai o dovadă de preţuire a muzicii noastre populare, dar şi una din primele contribuţii de prestigiu la stilizarea atributelor sale artistice.

În această epocă se scriu potpuriuri pentru pian. Cel mai semnificativ pentru acest tip poate fi considerat *Potpouri de chansons moldaves* de fraţii Lemisch, care se constituie după principiul secţiunilor din suită, fără a respecta succesiunea după principiul contrastant. Succesiunea există, dar este de cîntece. Aşadar, mai multe cîntece moldoveneşti alcătuiesc potpuriul fraţilor Lemisch.

Se poate naşte întrebarea : care este deosebirea între acest potpuri şi o colecţie oarecare de melodii, spre exemplu colecţia datorată lui C. Steleanu. Diferenţa este destul de neînsemnată. Totuşi, melodiile lui C. Steleanu aparţin genului de horă, în timp ce cîntecele din potpuri sînt variate ca gen şi sursă. Alături de cîntece populare se găseşte o romanţă, un marş, o horă, o introducere şi o codă, în care nu se apelează la o melodie, rolul lor fiind de a crea o anumită atmosferă şi de a o încheia. Prezenţa acestora conferă lucrării caracter de compoziţie şi nicidecum de culegere.

Secţiunile potpuriului sînt : 1. Introducere, Andantino, re major ; 2. Amintire, Andante si bemol major ; 3. Buciumu, doină şi Allegro, sol,

---

[1] Bălan, Th., *Franz Liszt*. Bucureşti, Ed. muzicală, 1963, p. 354.

major ; 4. Marş naţional, do major ; 5. Horă Muntenească, fa major şi 6. Coda, fa major [1]. După cum se vede, prin cîntece, autorii înţeleg tot ceea ce circulă : melodii vocale şi instrumentale. Nici titlul „moldovenesc" nu pare respectat întocmai, deoarece Hora Muntenească pare să indice un dans din Ţara Românească.

Dintre piesele care compun potpuriul, atestînd genurile de circulaţie, în mod deosebit se relevă doina, cu stilul recitativ, desfăşurat pe o pedală ce îndeplineşte funcţia isonului.

Iată temele Buciumului şi doinei din colecţia fraţilor Lemisch.





Marşul naţional are melodia *Horei Unirii,* mai corect, o variantă în 2/4. Prin desenul liniei melodice se poate deduce că are un număr mai mic de silabe, ceea ce demonstrează că nu este melodia cîntată după versurile poeziei lui Alecsandri [1]. Potpuriul fraţilor Lemisch, alcătuit în jurul anului 1855, are valoare de referinţă asupra istoricului *Horei Unirii,* prin aceea că atestă existenţa unei ipostaze anterioare a celebrului cîntec şi demonstrează, că nu era o horă boierească, nici horă dreaptă, ci un marş [2]. Iată acest marş, protomodel al *Horei Unirii.*



---

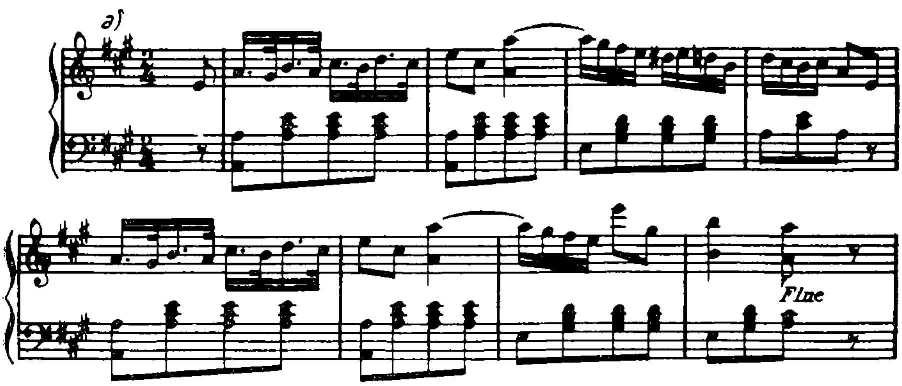
[1] Breazul, G., *Unirea Ţărilor Române şi muzica,* st. cit., p. 18.

[2] În legătură cu această problemă, a se citi G. Breazul, studiul citat, p. 18—19 şi Viorel Cosma, *Noi date despre contribuţia muzicii în momentul Unirii,* st. cit., p. 27—28.

Cît priveşte stilul pianistic al potpuriului, acesta nu se impune prin nici un component, demonstrînd o fantezie săracă, dar nu simplistă.

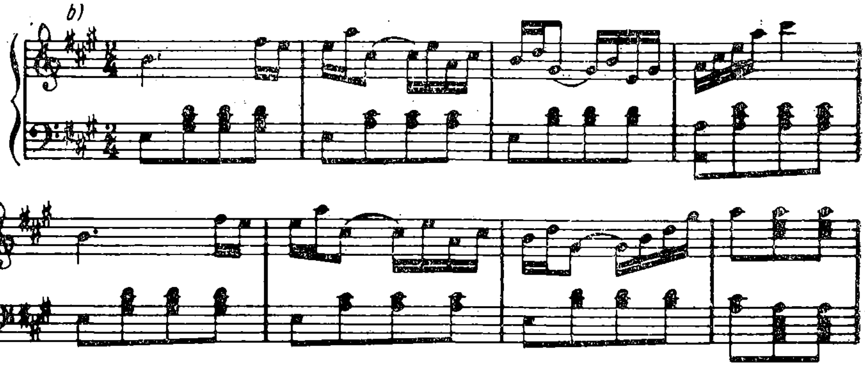
Literatura de pian mai cunoaşte o serie de piese eterogene, în care titlul alătură o formă consacrată de gen şi indicaţia „valah". Autorii au urmărit să introducă în tiparele unor marşuri şi cadriluri o expresie specific românească. Evident că asemenea încercări s-au soldat cu rezultate parţiale, cu piese hibride. În această ordine de idei, din lista mai lungă ce s-ar putea oferi, am decupat două titluri : *Marş valah pentru pian,* de Iulius Alari, transcris după o partitură de fanfară, şi *Cadril pentru pian pe teme moldoveneşti* de F. Ruszitski. *Marşul valah* de Alari, publicat în cartea lui A. Démidoff, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie* (1837), este şi nu este un marş. Autorul apelează la subtitlul „Hora rumaniaska", ce se desfăşoară în tempo di marcia. Muzical, există un anumit colorit autohton, dar desfăşurarea melodică apare greoaie, fără exuberanţa specifică melodiilor autentice populare. De remarcat că marşul, respectiv, hora, are un trio. Ca atare, se conturează forma ABA avînd planul tonal do major — sol major — do major.

Cadrilul lui Ruzitski datează din 1847, cînd a fost publicat în „Dacia literară", ca supliment muzical [1]. În realitate, cadrilul nu este altceva decît un pretext pentru a alătura cinci piese de sine stătătoare, fiecare avînd o formă complexă de ABCA. În secţiunile C ale pieselor nr. 2, 3, 4 se indică „moldave", ceea ce ar însemna că melodia este citată. La nr. 5 se arată că tema C este grecească. În fond, elemente specifice muzicii noastre se găsesc din abundenţă în aceste cadriluri. Ruzitski, autorul culegerii de melodii populare, este un cunoscător al melosului românesc. Menţine inflexiuni orientale, nu se sfieşte să recurgă la formule specifice romanţei, nu ezită să adopte structura şi procedeele de acompaniament acreditate în muzica saloanelor. Recurgem la cadrilul nr. 4, care pare să fie cel mai elocvent pentru înţelegerea stilului cultivat de F. Ruzitski.



[1] Iată titlul exact : *Quadrille pour le piano-forte sur des thèmes moldaves composée et dédiée à Son Altesse Sérénissime la Princesse regnante de Moldavie,* par F. G. Rouschinski. Eşi, Litotipografia Albinei, 1840.

b)



c)



Pentru pian mai compun lucrări cu citate populare Michael Folz — *Două melodii românești,* dedicate lui Grigore Alexandrescu, și Serafim Neslern, *Fantezie și variațiuni pentru pian și orchestră,* în care se valorificau un cîntec de dor și o horă [1].

Alături de aceste compoziții-prelucrări, au circulat numeroase încercări mai mult sau mai puțin semnificative, datorate unor muzicieni, dintre care reținem numele compozitorilor Ludovic Wiest, Michael Folz, Francisc S. Caudella, Pietro Ferlendis și alții. Tot repertoriului pianistic îi sînt cunoscute puzderii de polci, cadriluri, mazurci, valsuri, transcrise sau compuse pentru pian, care nu reprezintă nici o valoare în perspectiva timpului. O maculatură de duzină, îmbibată de prost gust și spirit mercantil.

Variațiunile pentru pian, ca formă instrumentală, pot fi considerate genul preferat al lui Philip Caudella : *XII Variations (sur le Thème) du Pas de Trois du dernier Acte du Balet* (La Dansomanie...), *Trei teme cu variațiuni,* avînd teme : un vals în mi bemol major, un cîntec din opera *Festivitatea de operă întreruptă* de Petre Winter și un ländler în si bemol major. De cele mai multe ori, Philipp Caudella împrumută ideile muzicale fundamentale, construind un ciclu de variațiuni de factură clasică într-o manieră riguroasă. Se menține constant imobilitatea tonală (excepție variațiunea minoră), numărul de măsuri, forma. O altă temă cu variațiuni, în sol major, datează din 1822, și se păstrează la Arhivele Statului din Sibiu. Cele șase variațiuni sînt brodate pe această temă, a cărei proveniență nu este dezvăluită. În special în fraza a doua, melodia parcă își trădează originea populară.

---

[1] Breazul, G., *Patrium Carmen,* op. cit., p. 345 și, respectiv, 341



O altă lucrare a aceluiași compozitor este *Thème Russe* (avec Variations) urmată de un Rondo și o Fugă pe același nucleu motivic, op. 3. Desigur, este o lucrare mai amplă, pe o temă atît de familiară lui Caudella, datorită mediului artistocratic rus frecventat în capitala Austriei și celor doi ani petrecuți în Rusia.

Ph. Caudella include dansuri românești în *„Piese de exercițiu progresive, de la ușor spre greu, pentru pian, privind îndeosebi cîntatul frumos, rotund și cursiv"*, tipărită la Sibiu, probabil în 1823 [1]. În această metodă cu caracter pedagogic, compozitorul prezintă o serie de piese pentru pian, cu funcții pedagogice judicios concepute. *Ecoseza nr. 38* are și denumirea reală „ardeleana", cu motive românești evidente și un ritm asimetric mocnind.

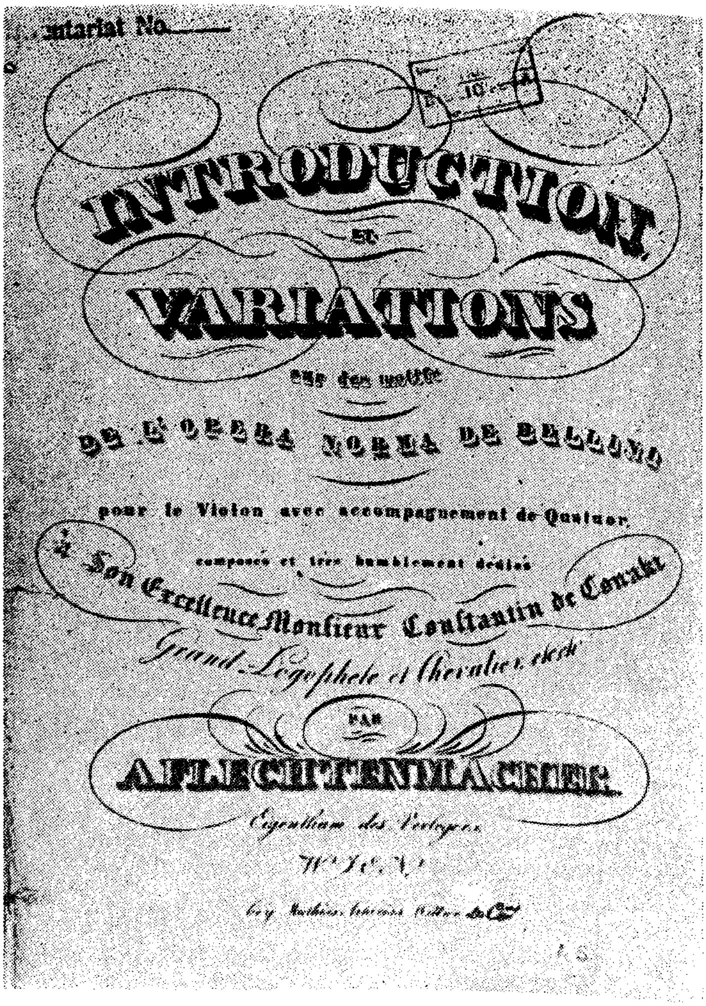


Ultima piesă a metodei „Tanz der Siebenbürger Wallachen" (Dans românesc din Transilvania), Scherzo are de asemenea trăsături specifice jocurilor românești, deși notarea a estompat în bună parte turnurile melodice mai pregnante.

Cu stil, Ph. Caudella aderă la principiile prebeethoveniene. Acordă mare atenție articulațiilor baroce, picanteriilor galante, lirismului exuberant. Sub acest aspect, lucrările sale nu fac nici o concesie. Muzica lui Beethoven îi va rămîne străină. Atitudinea lui Ph. Caudella va fi suficient de vehementă la adresa dramatizării simfonismului și inovațiilor aduse, pe care nu le va înțelege și nici admite.

[1] Fr. László : Ph. Caudella, Vom Leichten zum Schwerern (fortschreitende) ÜBUNG-STÜKE (für das) KLAVIER (mit besonderer Hinsicht) auf ein schönes runde̦s fliessendes Spiel (von) Philipp Caudella.

Şi A. Flechtenmacher are o temă cu variaţiuni, desigur sub imboldul adevăratei mode din preajma anilor 1850 de a improviza la pian pe anumite teme date şi, îndeosebi, pe temele ariilor italiene de mare popularitate. Exemplul în acest sens îl oferă în mod strălucit Fr. Liszt.



Introducere şi variaţiuni pe o temă din opera „Norma“ de Bellini — de A. Flechtenmacher.

Al. Flechtenmacher îşi scrie însă variaţiunile pentru vioară şi pian, intitulate *„Introduction et variations sur des motifs de l'Opéra Norma de Bellini“*. Tema propriu-zisă a celor cinci variaţiuni se află în scena a treia, duetul din actul doi, dintre Norma şi Adalgise. În partida Normei, tema se desfăşoară pe cuvintele „Deh ! conte, conte li prendi... li sos-

tini..." în do major. La Flechtenmacher, în la major. Desigur, linia melodică a temei în variaţiuni are o desfăşurare cursivă, cu alte valori de durată. Ca stil, variaţiunile nu se detaşează din noianul lucrărilor scrise.

Cu această lucrare am trecut în genul muzicii de cameră destinat diferitelor formaţii, ansambluri, care în această perioadă nu excelează printr-un număr impresionant de titluri. Cîteva totuşi merită a fi reţinute, deoarece sînt mesagere ale unor tendinţe noi în tînăra noastră muzică profesionistă.

Ludovic Wiest compune, în aceeaşi direcţie ca şi compozitorii care transpun melodii populare la pian, o *„Horă clasică aranjată pentru pian şi vioară după Sonata Clementi — op. 46"*. Deci un fenomen de-a dreptul surprinzător. După ce s-a căutat ani de zile occidentalizarea muzicii noastre, Wiest prezintă reversul medaliei, temelor clasice li se dă un caracter românesc. Lucrarea nu se remarcă decît prin intenţia compozitorului de a da la iveală un fel de muzică populară pe motive clasice. Încercarea nu putea găsi condescendenţi în muzica noastră, deoarece metoda nu-şi avea temei. Rezultă cu prisosinţă însă că în faza creionărilor muzicii profesioniste s-au manifestat fenomene dintre cele mai diverse, cu caracter experimental, deoarece această încercare nu poate fi cotată altfel.

Din aceeaşi perioadă, bănuim că datează şi *Concert des oiseaux* de Mihail Burada, pentru pian, vioară şi flaut, o primă încercare descriptivă în muzica noastră, a cărei valoare constă nu atît în virtualităţile artistice pe care le conţine, cît în atributul de pionierat în domeniul muzicii programatice.

PIESE DESTINATE ORCHESTREI

După cum s-a văzut, în oraşele noastre, înainte de 1860, nu existau formaţii orchestrale cu profil determinat. Lipsa acestora nu a fost de natură să ofere un cadru prielnic creaţiei. Totuşi, compozitorii se adresează formaţiei orchestrale într-un număr de lucrări ca urmare a posibilităţilor modeste ivite în cadrul formaţiilor instrumentale ale teatrelor sau trupelor de operă. Asemenea prilejuri se iveau destul de rar. Factorul întîmplător nu era capabil să asigure un climat, o preocupare neîntreruptă spre genurile orchestrale, ceea ce face ca în comparaţie cu compoziţiile teatrale, acest gen să fie modest reprezentat. Fenomenul sesizat este valabil şi pentru centrele muzicale transilvănene. Desfiinţarea formaţiilor orchestrale de la Sibiu, Oradea, Cluj, din cadrul curţilor, care la sfîrşitul secolului XVIII înregistraseră o perioadă de înflorire, stimulînd creaţii diverse, de la divertisment pînă la simfonie (Pichel, Hubacek), a dus la o scădere a potenţialului creator. Închegarea unor orchestre după 1830 nu schimbă situaţia. Continuă să se scrie lucrări religioase pentru ansamblul vocal, cor şi acompaniament instrumental, dar lucrări

destinate exclusiv orchestrei, în genul muzicii pure, se semnalează cu totul izolat.

Elementul de importanță capitală, manifestat în compozițiile autohtone, este că majoritatea partiturilor orchestrale nu se mărginesc să se înscrie pe axul curentului clasic. Apar compoziții în care se pune problema definirii naționale a stilului, prin includerea unor teme de rezonanță folclorică. Se încearcă, cu mijloacele limitate pe care le dețin compozitorii acestei perioade, realizarea simbiozei dintre arhetipurile simfonice consacrate pe plan european, cu melosul de factură populară românească. Încercarea avea mai degrabă aspectul unei aspirații, înfăptuită sub aspect fizic, insuficient aprofundată pe plan artistic. Audierea acestor lucrări de pionierat lasă impresia unor producții hibride, firave, imature. Aspectul sesizat nu putea fi altul în stadiul incipient în care se afla muzica românească. Primele începuturi nu vor fi niciodată și în nici un domeniu altceva decît mărturia unei apariții insuficient reprezentative pentru respectiva specie. În muzica românească, compozițiile orchestrale sînt germenii pirpirii ai viitoarelor concerte și simfonii cu o fizonomie radical diferită. Dar aceste concerte și simfonii s-au putut ridica la un nivel de unde sonoritățile domină zone spațiale impresionante, pentru că au o temelie, o rădăcină istorică, o tradiție ce își consolidează trăinicia pe măsura succeselor repurtate în timp. Într-un alt cerc de idei, distanța enunțată și temeinicia cuceririlor artistice ulterioare îndreptățesc o privire obiectivă, retrospectiv analitică a drumului istoric, fără sentimentalisme și eventuale împodobiri cu trandafiri artificiali.

Compozitorii epocii preunioniste au dat la iveală lucrări orchestrale de scurtă respirație, în forme adecvate structurilor deloc ample ale melodiilor folclorice. Transpunerea unor elemente tematice prestabilite, de care deocamdată nu-și permiteau să se atingă, se consideră realizabilă în genuri ca fantezia și uvertura. În ambele se apelează la melodii populare. Dacă în fantezii, acestea se înlănțuie fără un principiu arhitectural riguros, luînd aspectul unui potpuriu, în uvertură se conturează tendința încadrării unor teme populare, de data aceasta mai concise, în tipare riguros construite. În ambele genuri, melosul popular va fi valorificat sub formă de citate, intervenția compozitorului apărînd ca neînsemnată. Era un adevărat sacrilegiu ca să se opereze modificări în configurația melodică. S-ar putea vorbi despre un cult pentru integritatea citatului, pentru păstrarea cu sfințenie a producțiilor împrumutate, indiferent de proveniența lor, de gradul de contaminare lăutărească, orientală sau apuseană. Într-un anumit grad, la formarea acestui cult a contribuit și Fr. Liszt, care preconiza prin metoda rapsodismului această atitudine contemplativă, ce risca să transforme muzicianul într-un servant docil, întotdeauna cu capul plecat în fața folclorului. Atitudinea aceasta trebuie înțeleasă drept condiție a formării muzicii naționale. Era mai importantă adeziunea la melosul matern, decît ceea ce o personalitate creatoare putea aduce nou și original. De fapt, prea multă emanație artistică originală nu puteau aduce compozitorii noștri, adepți ai normelor clasicismului, de mult intrate într-un perimetru lipsit de perspectivă. Ca atare, singura soluție și nu numai pentru muzica româ-

nească, de a depăşi impasul ivit, momentul de criză marcat de amurgul clasicismului care nu înceta să producă victime impersonale, şi răsăritul romantismului, era aceea a regenerării substanţei muzicale, împrumutînd sevă proaspătă, virtuală, bogată în semnificaţii şi posibilităţi din cîntecul popular, avînd o culoare pitorească, absolut originală, nealterată. În folclor se află, aşadar, seva dătătoare de viaţă, izvorul muzicii noastre profesioniste. Acesta reprezenta factorul nou, seducător nu numai pentru muzicanţi, dar şi pentru pictori şi literaţi, dramaturgi şi poeţi, care păşesc într-un front comun pentru edificarea culturii naţionale. Această tendinţă se conturează în chip deosebit în muzica simfonică, deoarece elementul folcloric apare în toată strălucirea, nefiind estompat de text, mişcare scenică, ca în celelalte ramuri.

Revenind la fantezia orchestrală şi uvertură, vom aminti că se cunosc relativ multe lucrări din prima categorie. Serafim Neslern compune în 1838 *Fantezia cu variaţiuni pentru clavir şi orchestră,* folosind două cîntece româneşti, un cîntec de dor şi o horă, după cum spune G. Breazul [1]. Ludovic Wiest compune *Privighetoarea Oltului* şi *Carnaval la Bucureşti,* Gheorghe T. Burada scrie fantezia (potpuri) *Suvenir de Mehadia.* L. Wiest compune potpuriuri din „cîntece naţionale populare române". În turneul efectuat în oraşele transilvănene, la Budapesta şi Viena în 1853, include în programul său *Potpurri valaque.* Dintre numeroasele sale fantezii, sînt demne de atenţie : *Nunta ţărănească* şi *Fantezie pentru vioară şi pian.* Semnalăm şi *Potpuriu de melodii naţionale române, format cu tot caracterul naţional,* de Al. Berdescu (1860).

O lucrare mai deosebită, prin ansamblul pe care-l pretinde, este *Chansonnettes valaques* pentru cvartet de coarde, flaut, clarinet şi corn de I. A. Wachmann. În schimb, din categoria uverturilor, deşi nu se pot consemna decît cîteva titluri, totuşi putem insista asupra lor, desluşind unele aspecte demne de luat în consideraţie. Cunoaştem patru uverturi, în afara uverturii la *Braconierul* a lui I. A. Wachmann şi introducerii instrumentale la fragmentul de operă *Mihai,* al aceluiaşi compozitor.

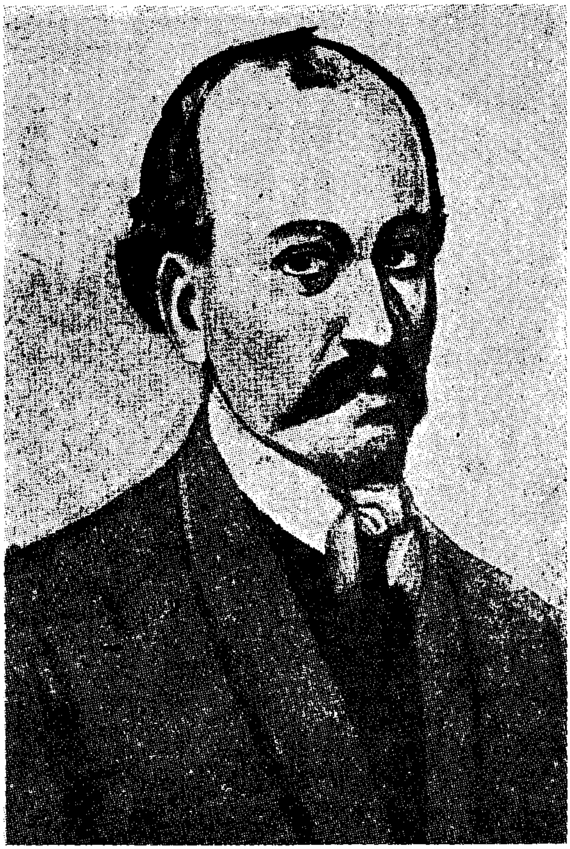
Aceste uverturi, în ordine cronologică, sînt : *Uvertura Naţională* de Iosif Herfner (1839, executată în 1845), *Uvertura naţională Moldavă* de Alexandru Flechtenmacher (1847) [2], *Uvertura Naţională* de Gheorghe T. Burada (1852) şi *Uvertura Naţională* de Ion Wachmann (nedatată). De remarcat că toate uverturile poartă în titlu indicaţia „naţională". Sensul exact al acestei precizări trebuie privit în contextul noţiunii folosite în acea perioadă şi chiar ulterior. În vorbirea uzuală se deosebeau două tipuri de muzică „nemţească", cuvînt întrebuinţat încă din secolul XVIII şi se referea la muzica de factură apuseană şi „muzica naţională", ce începe să circule după 1840, şi se referă la acele lucrări care folosesc melodii populare româneşti. Aşadar, „uvertura naţională" era uver-

---

[1] Breazul, G., *Patrium Carmen,* op. cit., p. 341.

[2] *Ouverture nationale Moldave,* tipărită la Iaşi în 1847 în tipografia „Buciumului român". Probabil a fost compusă în 1846. După Unire, A. Flechtenmacher modifică titlul în *Uvertura română.*

tura românească ce presupune obligativitatea apelării la melodii populare. În acelaşi timp, „uvertura naţională", ca titlu, venea să sublinieze apariţia şi apartenenţa unor lucrări de factură profesionistă, de esenţă românească.



Compozitorul Gheorghe Burada.

Din menţionatele uverturi nu cunoaştem decît două : *Uvertura* lui Gheorghe Burada, compozitor amator, nu am descoperit-o şi nici uvertura lui I. Herfner. Există însă cîteva referiri asupra acesteia din urmă. George Breazul, în biblioteca căruia se păstrează cîteva fragmente, extrage exemple muzicale din această partitură [1], dîndu-le fragmentar pen-

[1] Breazul, G., *La bicentenarul naşterii lui Mozart*, op. cit. În această lucrare se vorbeşte, la pag. 120, despre „*Ouverture pour l'orchestre*", iar la pag. 121, „*Ouverture Nationale Moldave*". Rezultă deci că I. Herfner a compus două uverturi. Tot lui i se atribuie şi uvertura la spectacolul teatral „*Dragoş Vodă*". Nu putem însă preciza dacă aceste titluri nu sînt cumva lucrări identice.

tru a demonstra filiaţia motivică între compoziţia lui D. Cantemir, *Dansul dervişilor,* melodiile româneşti şi corul ienicerilor. Ca atare, nu ne putem lămuri deplin asupra gradului în care elementele naţionale sînt integrate în partitură. Motivul asupra căruia stăruie G. Breazul, de circulaţie în muzica noastră, poate fi atribuit influenţei orientale sau laturii greco-turceşti din muzica românească. Costache Negruzzi oferă o preţioasă dar laconică informaţie : „D. Herfner a alcătuit o uvertură dintr-un cîntec de danţ, căruia nici armonie, nici originalitate nu-i lipseşte !"[1]. O altă relatare descrie impresia produsă în seara execuţiei uverturii, 8 noiembrie 1845 : „Apoi se începu o uvertură naţională în care Moldovanul uşor cunoaşte versul cîntecelor copilăriei sale, tonul doinelor celor melancolice cu care şi cîmpenii şi muntenii îşi desfătează zilele vieţii lor. Uvertura, de asemenea repetată, au aflat un eho plăcut în inimile Moldovenilor, din care s-au cunoscut înfocarea şi simţirea naţionalităţii"[2]. Aceste două surse sînt insuficiente pentru a ne forma o părere temeinică asupra muzicii *Uverturii naţionale.* Se vorbeşte despre un „cîntec de danţ", deci o melodie de joc, despre „versul cîntecelor copilăriei" şi „tonul doinelor". S-ar putea citi printre rînduri, în al doilea citat, că ar fi vorba despre mai multe melodii (teme).

Într-adevăr, cele de mai sus apar aidoma în temele care au supravieţuit din uvertura lui Herfner, datorită unei transcrieri, probabil incomplete, datorate lui Gheorghe Burada[3].

Tema principală (sau fragmentul) citat de G. Breazul[4] are un caracter sprinţar, sincopa şi mersul sinucs, într-un ritm alert impun caracterul de joc.



Din categoria temelor secundare am reuşit să identificăm două idei melodice ; prima are un profil instrumental doinit.



[1] Negruzzi, C., *Scene pitoresci din obiceiurile Moldaviei, Cîntece populare a Moldaviei.* În : „Dacia Literară", Iaşi, 1840, Mart-April, Tom. I, p. 133.

[2] Breazul, G., *Patrium Carmen,* p. 340—341. „Albina românească", 1845, nr. 85, nr. 8, noiembrie, p. 351—352.

[3] Manuscrisul se păstrează în colecţia G. Breazul.

[4] În *La bicentenarul naşterii lui Mozart,* p. 121, G. Breazul indică prima temă din uvertură, sau un fragment din prima temă.

A doua valorifică o temă de joc mai aşezată.



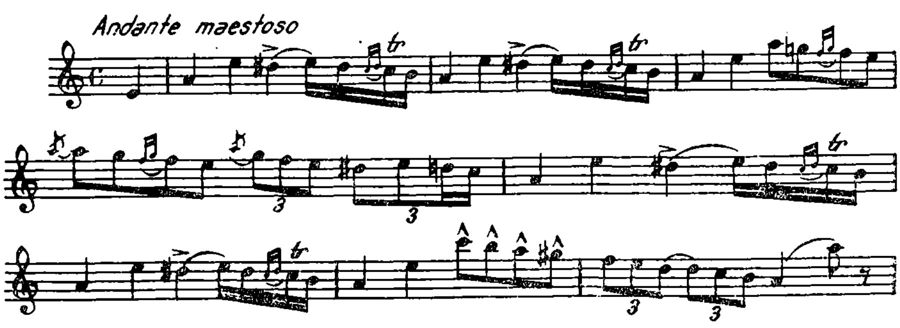
Tonalitatea uverturii este re major, ideile secundare apar la dominantă.

Neputîndu-ne pronunţa mai mult asupra muzicii uverturii din lipsa partiturii integrale sau a unei copii, ne mulţumim să subliniem coloritul românesc şi buna primire făcută acestei lucrări care s-a remarcat prin opera de pionierat întreprinsă de I. Herfner, un precursor în domeniul simfonic, datorită includerii melosului popular românesc în forma clasică a uverturii.

Uvertura Naţională a lui I. A. Wachmann este o lucrare total necunoscută. Nu există nici o atestare că s-ar fi executat vreodată sub acest titlu. N-ar fi exclus ca această uvertură să fie, în fond, uvertura prezentată la inaugurarea Teatrului cel Mare din Bucureşti, în 1852, adică uvertura la vodevilul *Claca ţărănească*. Partitura acestui vodevil, cu excepţia cîtorva file, s-a pierdut, ceea ce iarăşi ne îngreunează reconstituirea.

Componenta majoră a muzicii *Uverturii Naţionale* scrisă de I. A. Wachmann după 1850 este specificul românesc pronunţat, obţinut prin conceperea tuturor temelor în spirit popular. Nu credem că se întîlnesc citate intacte, ci motive deduse din bogatele genuri folclorice, înşăilate într-o desfăşurare melodică de esenţă proprie, trădînd în construirea frazelor principiile clasice.

Tipul obligator al uverturii, bazat pe succesiunea a două mişcări : lento — repede, este respectat. Andantele introductiv aduce o melodie doinită în la minor, în care factorul coerent îl joacă materialul descendent al primei măsuri, înscris în cadrul unei cvinte, cu secundă mărită.



O altă formulă caracteristică se profilează tot în introducere, avînd un contur ritmic giusto.



Metrul de $\frac{4}{4}$ introductiv, în secţiunea următoare se transformă în $\frac{2}{4}$. Tema are rezonanţe româneşti provenind din secvenţarea unor intervale învecinate (secunde mari, mici). Aici se evită secunda mărită. Prin caracter, tema are afinităţi cu stilul operei bufe italiene, în special cu stilul rossinian.



În privinţa arhitecturii, uvertura nu este invulnerabilă. Compozitorul insistă asupra introducerii. Forma de sonată este abia conturată, dezvoltarea lipseşte, iar proporţiile secţiunii centrale sînt miniaturale. Nici formaţia orchestrală nu este decît modestă, factorul determinant îl constituie cvartetul de coarde. Aşadar, o uvertură a cărei valoare constă în special în caracterul temelor, în coloritul lor românesc, şi nu în forţa expresivă, ca rezultat al conjugării tuturor factorilor constitutivi.

Lucrarea cea mai importantă în domeniul orchestral este, fără îndoială, *Uvertura naţională Moldavă* de A. Flechtenmacher, desigur, raportată la proporţiile succeselor artistice româneşti din acea epocă. Prin prisma anilor scurşi, *Uvertura* nu probează decît o parte din calităţile investite. Anumite procedee de travaliu, ca şi arhitectonica trădează stîngăciile lipsei de experienţă, ba chiar o nesiguranţă în manevrarea resurselor tehnice. Deasupra acestor incongruenţe, se proiectează atribute de perspectivă pentru muzica noastră, ce conferă *Uverturii,* pe lîngă valoarea documentară, un nedezminţit interes artistic.

Prezentată ca preambul la vodevilul *Spiridon şi Samson* de M. Millo la 1 martie 1847, *Uvertura naţională Moldavă* marchează un moment în dezvoltarea simfonismului autohton, prin tendinţa asimilării formelor clasice şi infuzării în aceste imuabile tipare a substanţei folclorice. Flechtenmacher scrie o muzică inspirată, limpede, fără procedee complicate, destinată unor formaţii cu posibilităţi medii. Fără să exceleze în privinţa virtuozităţii instrumentale, compozitorul demonstrează totuşi o cunoaştere subtilă a aliajelor orchestrale posibile, valorificînd culori, contraste, registre, pizzicato, tremolo. Acestea sînt dispuse în partitură în funcţie de natura descriptivă a respectivului moment. Programatismul *Uverturii* în sol major este legat de direcţia evocatoare istorică, atît de caracteristică perioadei de înfiripare a culturii româneşti. În muzica *Uverturii,* Flechtenmacher este călăuzit de reluarea unor tablouri din

trecutul și prezentul Moldovei. Compozitorul, deși cunoaște ideile referitoare la muzica programatică a lui Berlioz și Liszt, totuși nu se folosește de un program literar detaliat, ci de semnificații generale. Așadar, natura programului descriptiv are o tentă esențializată, ce nu se risipește în profiluri dislocate, minimalizatoare. Pentru mai buna identificare a programatismului metaforic cu spiritualitatea moldovenească, A. Flechtenmacher recurge la citate, la melodii de largă circulație. S-ar putea vorbi chiar despre un cult al temelor folclorice, luate în sens orizontal, cu dimensiuni apreciabile, și mai puțin despre intenția extragerii unor motive folclorice pregnante care să favorizeze dinamica lor prelucrare într-o conjunctură de tip simfonic. Totuși, există unele tendințe dezvoltătoare, mai evidente nu în secțiunea special destinată în cadrul formei de sonată, aceasta fiind înlocuită cu un episod bazat pe o temă nouă, cît în coda finală.

Interesantă este modalitatea în care se realizează *Uvertura* sub aspectul construcției și caracterului expresiv al temelor. Debutează prin nelipsita introducere lentă (Andante). Pe fundalul tremolat se proiectează componentele sonore ale gamei sol major, precum și dangătul clopotelor, avînd rostul să pregătească, să sublinieze atmosfera sărbătorească, festivă. Acest pasaj nu este prea întins (2+8+8+1 măsuri). Se impune însă o formulă de acompaniament, amintind stilul de operă, creînd cadrul metric 2/4 și ritmic pentru expunerea generoasă, avîntată a temei lirice de rezonanță orășenească, presupunem creație proprie de o cuceritoare spontaneitate.



Melodia, după un an, va fi reluată în finalul operetei *Baba Hîrca*. Intonațional, prin desenul său, linia ascendentă înșiră trepte alăturate, într-o cantilenă de larg suflu. Ca turnură melodică, fără să cuprindă o gamă, ca la Flechtenmacher, finalul se întîlnește, cu îndepărtate rezonanțe, în frumoase cîntece de epocă cu conținut patriotic : *Deșteaptă-te române* și în *Hora Ardealului,* scrise pe psaltichie de Gh. Ucenescu. Un fapt curios pe care-l relevăm aici ca atare este că amintita melodie are

afinităţi incontestabile cu cantilena din *Vîltava* a compozitorului ceh B. Smetana, compusă după 1874. O simplă coincidenţă, sau Smetana a cunoscut *Uvertura naţională Moldavă ?*

Reîntorcîndu-ne la Andantele *Uverturii,* constatăm reluarea măsurilor introductive cu rostul creării ambianţei şi a „cantilenei moldave", într-o factură variată : fundalul se dinamizează prin pasaje cromatice în şaisprezecimi, iar tema este expusă în octave, într-o configuraţie ritmică îmbogăţită prin triole, conducînd înspre Allegro-ul de sonată.

Grafic, schema introducerii are următoarea înfăţişare :

Tema	A	B	A	B_1
Funcţie	fundal	melodie cantabilă	fundal	melodia cantabilă uşor dinamizată
Tonalitate	Sol	Sol	Sol	Sol
Nr. măsuri	19	24	16	24

Mişcarea rapidă, ce coincide cu Allegro-ul de sonată, se axează pe trei teme : tema principală, tema secundă şi melodia cu caracter de romanţă, ce suplineşte dezvoltarea. Ideea principală a expoziţiei are un profil ritmic pregnant, o fizionomie volitivă. Este o temă lăutărească de joc, viguroasă, axată pe ritmul de „Romanescă" : ♩ ♪♩ ♩, pe care Flechtenmacher îl menţine ca piloni, ca structură iniţială. George Breazul susţine că „linia melodică este cîrpoţită şi deformată, din cauză că sincopa care formează antecedentul motivului iniţial, aşa de caracteristic românească, este tăiat în două printr-o pauză, întunecîndu-se sau chiar răpindu-i-se, printr-aceasta, posibilitatea de a contrasta, dar, în acelaşi timp, de a se împreuna într-o unitate motivică cu consecventul, cu cele două pătrimi ce urmează, întregul motiv fiind alcătuit astfel dintr-un amfibrah şi un spondeu, ce apare la tot pasul în refrenele colindelor" [1]. Lăsînd la o parte reproşul formulat, rezultă cu claritate că formula, chiar uşor deformată, de provenienţă folclorică, este o sîrbă.



[1] Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii româneşti, vol. I,* op. cit., p. 177.

Această temă o întîlnim și în caietul lui H. Ehrlich în tonalitatea fa diez major, în $\frac{2}{4}$, diferind numai ca valori ritmice față de cea a lui Flechtenmacher. La întrebarea cine pe cine a influențat, Flechtenmacher pe Ehrlich sau invers, este greu de răspuns. Cert este că autorul *Babei Hîrca* o folosește în 1847. Ehrlich își tipărește mai tîrziu colecția. S-ar presupune deci că Ehrlich a mers pe urmele lui Flechtenmacher. Și mai greu de precizat și de reconstituit este calea prin care compozitorul rus A. Verstovski a cunoscut această melodie românească, pe care a valorificat-o în 1853—1854 în scena de balet sub titlul „Dans valah" din opera „*Gromoboi*", alături de krakoviak, mazurcă și joc rusesc.

În *Uvertura* lui Flechtenmacher, tema, cu o structură cvadrată, se reia în octave, deci cu o intensitate amplificată, după care urmează o scurtă lărgire. Puntea „più animato" aduce o cursivitate mai dinamică, cu caracter de joc. Tema secundă, în do major, nu oferă un contrast pronunțat. Este iarăși o temă de dans, avînd o înfățișare melodică instrumentală.



Tema secundară apare individualizată ca fizionomie, dar prin spațiul restrîns în care se desfășoară ca și prin tonalitate, nu se reliefează corespunzător, făcînd loc episodului, acelei romanțe cu inflexiuni orientale — respectiv secundă mărită, triole — instaurînd o expresie languroasă, molatică, sentimentală.



Urmează o ușoară dezvoltare prin readucerea facturii și motivelor din paginile ce marcau încheierea temei secundare, conducînd spre reluarea exactă a temei principale, spre repriză. A. Flechtenmacher aduce tema secundă în tonalitatea dominantei, re major. Pînă aici compozitorul respectase, cu unele libertăți, principiile formei de sonată. Din păcate, se reia și romanța, adică episodul ce suplinea dezvoltarea. Cu alte cuvinte, se repetă tot materialul muzical, inclusiv dezvoltarea, această secțiune revenind tot în sol minor. În codă se aud pasaje din introducerea uverturii, dar nu și melodia cantabilă. Se încearcă dramatizarea expresiei prin motive incisive ale temei principale, încheind

majestuos uvertura. Recurgînd la o structură grafică, allegro-ul de sonată apare astfel :

Introducere	A	B	C	A	B	C	Coda A
	tema pr.	tema sec.	romanţa				
	Sol	Do	sol	Sol	Re	sol	Sol
	Expoziţie		Dezvoltare	Repriză			Codă

Forma de sonată nefiind riguros stăpînită, este imperfectă. Nici planul tonal nu se menţine pe coordonatele clasice, îngăduindu-şi anumite libertăţi (tema secundă în tonalitatea subdominantei, în expoziţie, iar în repriză, la dominantă). Reluarea secţiunii „C" în repriză ştirbeşte integritatea formei de sonată, făcînd posibilă o structură ternară ce se repetă fără repriză, adică alăturarea a trei secţiuni, într-o anumită ordine, decurgînd din înlănţuirea armonică : T—SD—DT. Într-un sens larg, în construcţia *Uverturii* coexistă principiul de sonată cu principiul unei forme libere tripartite, ceea ce pledează pentru tratarea liberă a formei clasice. Înseamnă că A. Flechtenmacher aderă la structura liberă a poemului simfonic de nuanţă programatică sau nu asimilează deplin principiile clasice ? Se mai pot atribui şi elemente formale mai puţin riguroase de potpuriu sau mai corect de fantezie, datorită prezenţei a patru teme distincte. Aşadar, o formă suficient de confuză sau complexă, cum dorim s-o considerăm. În pofida acestei configuraţii eterogene, expresia se dezvăluie natural, într-un flux aproape neîntrerupt. Valoarea acestei *Uverturi naţionale* nu constă în principiile componistice de esenţă tehnică, ci în spontaneitatea integrării în forme de provenienţă clasică a materialului muzical de origine folclorică.

În genurile simfonice mai dezvoltate nu se compun lucrări, cu excepţia *Concertului patetic pentru vioară şi orchestră* de Ludovic Wiest, scris în 1852 [1]. Explicaţia neabordării suitei orchestrale şi simfoniei trebuie pusă pe seama stadiului primar al vieţii muzicale care nu favoriza zboruri prea înalte. Ceea ce nesocotea această realitate risca să se desprindă de solul românesc, care nu avea încă acea capacitate de absorbţie a fenomenului artistic, mai ales că exista un început unanim acceptat pentru plămădirea muzicii de esenţă românească.

Ludovic Wiest a încercat să treacă peste aceste realităţi în concertul său. Neavînd suficiente resurse artistice pentru a defrişa terenul românesc în genul concertant, L. Wiest se orientează spre un limbaj de alură universală, neglijînd virtualitatea folclorică pe care o are în vedere

---

[1] Rădulescu, Mihai, *Pe marginea unui manuscris de Louis Wiest*. În : *Studii şi cercetări de istoria artei*, Bucureşti, Editura Academiei, 1958, nr. 2, p. 192. Prima audiţie, 1861, decembrie, la Teatrul Naţional. Solist autorul. Vezi Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 465.

numai atunci cînd compune în forme miniaturale, lucrări teatrale, potpuriuri. Este adevărat că pe alocuri se întîlnesc în partida instrumentului solist intervale specifice, ca secunda mărită, inflexiuni de proveniență lăutărească, dar acestea nu reușesc să canalizeze discursul pe o matcă originală. Întreaga lucrare este dominată de sonorități impersonale, pastișînd stilul romanțios, emfatic și adeseori lipsit de vigoare al studiilor lui Kreutzer, Rode, Gavinies. Deasupra acestora domină autoritar factura primelor compoziții ale lui Liszt. Însăși titulatura concertului amintește de *Concerto pathétique* de Liszt, publicat în 1850. Legăturile lucrării lui Wiest cu muzica romantică de virtuozitate rezultă din tratarea instrumentului solist. În timp ce factura orchestrală nu se remarcă prin suplețe, făcînd notă comună cu compozițiile epigonice, scriitura violonistică se impune prin agilitate, procedee tehnice avansate, ceea ce demonstrează că în persoana lui Wiest, latura componistică este serios estompată de meșteșugul remarcabil al interpretului : șaisprezecimi în duble-coarde ascendente, cvadruplu glissando, duble și triple coarde, secvențe cromatice, arcușe complicate cu bariolaje pe două coarde, spicato, flageolete, contraste de culoare. Toate acestea dovedesc stăpînirea remarcabilă a resurselor violonistice. Din păcate nu se pot spune cuvinte asemănătoare despre substanța tematică a muzicii. Temele nu se reliefează prin pregnanță, pasajele de virtuozitate sînt dominante, ceea ce ne face să ne gîndim că s-a căutat suplinirea conținutului melodic prin pasaje, efecte violonistice lipsite de consistență tematică. Concertul începe promițător. Tema introductivă, decisă, declamatorie, cu accente dramatice pe un fundal tremolat, insinuează o ambianță patetică.



O oarecare ușurință în mînuirea modulațiilor, în îmbinarea sonorităților orchestrale și violinei soliste, în obținerea culorilor instrumentale este evidentă. Preocuparea pentru asigurarea tehnicității se situează în prim plan. Expresia, făcînd abstracție de expoziție, nu-și menține virtu-

ţile, ceea ce va diminua considerabil interesul pentru ideile muzicale, pentru lucrare. Într-un cuvînt, concertul apare ca o compoziţie tehnică, lipsită de vigoarea inspiraţiei. Construcţia va fi şi ea devalorizată prin întreruperile discursului orchestral, între altele şi pentru a ceda spaţiul celor două cadenţe de pură virtuozitate. Ca număr de mişcări, *Concertul patetic* nu îşi justifică genul atribuit. Mai degrabă ar întruni exigenţele unei forme libere ca fantezia, deşi structura de sonată este creionată. Nu se potrivesc aici cele trei mişcări, atît de proprii în acea vreme pentru tipul concertant. Aşadar, o lucrare lipsită de pregnanţă tematică, bogată în procedee tehnice de virtuozitate, nesemnificativă pentru cristalizarea limbii muzicale naţionale. Dacă acest *Concert patetic* ...ar întruni atributele necesare unei compoziţii concertante şi s-ar menţine prin echilibrul dintre configuraţia tematică şi rigoarea construcţiei, am trece mai uşor cu vederea peste neracordarea izbutită la melosul popular românesc, aşa cum se profilează, în aceeaşi perioadă, în lucrările compozitorilor noştri, inclusiv ale lui L. Wiest. Neîntrunind însă nici un component principal care asigură perenitatea, deoarece virtuozitatea în sine nu înseamnă prea mult atunci cînd apare dezgolită, *Concertul patetic* rămîne o încercare cu valoare strict documentară pentru începuturile muzicii noastre profesioniste. În perspectivă, singurul merit al lui L. Wiest prin această partitură este că a abordat genul concertant, că în intenţia lui a fost să compună o lucrare menită să lărgească orizontul genurilor tinerei muzici simfonice româneşti. În acelaşi timp, a demonstrat, pentru compozitorii generaţiei imediat următoare, că drumul muzicii lipsite de conţinut tematic şi specific naţional nu poate asigura viabilitatea, modelele străine sînt bune numai în măsura în care creatorul le asimilează şi le domină în mod absolut. Ele sînt valoroase numai prin aluziile, prin imboldurile pe care le oferă, dar nicidecum prin substanţa şi tiparele care pot fi preluate. Atitudinea necreatoare faţă de imboldurile externe, indiferent de provenienţa lor străină sau autohtonă, se răzbună cu timpul pe acel artist care ignorează originalitatea şi vigoarea expresiei.

Folclorul românesc atrage atenţia unor muzicieni din alte ţări. Recurgem la cîteva exemple. Franz Liszt, după cum am văzut, compune o *Rapsodie română* şi apelează la formule melodice specifice muzicii noastre în alte lucrări, cum ar fi *Rapsodiile ungare nr. 6, 12* şi în poemul simfonic *Tasso.* Verstovski recurge la citatele cîntecelor noastre în dansul valah din opera *Gromoboi.* Anton Rubinstein a recurs de asemenea în cîteva din compiziţiile sale la motive româneşti : *„12 cîntece persane“*, opera *Sulamith.* S-a văzut că, în iunie 1854, cînd A. Rubinstein face prima vizită lui Liszt la castelul din Alterburg, execută ca primă piesă în recitalul susţinut cu această ocazie *Improvizaţii pe cîntece populare Moldoveneşti.* Mai presus de toate, aceste cîteva exemple demonstrează odată în plus vitalitatea folclorului şi forţa de iradiere în exterior, oferind sugestii tematice unor muzicieni de anvergură.

Însumînd observaţiile capitolului creaţie se poate spune că muzica românească a început prin a imita modele ilustre. Iar aceste modele au fost de două feluri : străine şi autohtone. Cele străine se referă la

muzica apuseană, iar cele autohtone la melodiile lăutărești. Asimilarea valorilor acestor două surse s-a făcut treptat, în primul rînd căutîndu-se familiarizarea și incorporarea în viața românească a muzicii clasice. În al doilea rînd, s-a trecut la adevăratul început al muzicii românești, atunci cînd, după ce s-a însușit tehnica procedeelor artistice, s-a trecut la turnarea în aceste clișee a materialului viu, național, dedus din arsenalul pluriform și integru al melosului popular. Într-un anumit fel, într-o anumită perioadă, procesul acesta bilateral s-a desfășurat aproape simultan ; formele muzicii apusene și cîntecele populare au fost supuse unei modelări reciproce pentru a se putea realiza osmoza, echilibrul, contopirea. Așadar, începuturile muzicii românești nu datorează totul imitației străine. Ea avea din vremuri imemorabile o personalitate distinctă. Fizionomia proprie, veșnic aceeași a folclorului, venind în contact cu școlile occidentale, s-a ridicat ca genuri, forme, ajungînd la formularea necesității de a-și desăvîrși experiența estetică, de a propulsa energii și virtuți artistice. Se produce așadar un complex fenomen de mutație a folclorului în forme apusene, fără a impieta asupra sa, ca existență independentă, o mutație a originarelor structuri muzicale românești în structurile muzicii europene.

În perioada începuturilor, mutația abia se schițează prin încercări purtate pe multiplele planuri. Se vor evidenția nu atît lucrările născute din această simbioză, cît ideile și intențiile promotorilor. Prima încununare a acestor aspirații se va realiza în compozițiile generației următoare, care fundamentează edificiul școlii muzicale naționale românești. Adevărata sinteză dintre național și universal, dintre oriental și occidental, dintre muzica populară și curentele moderne europene se va obține abia în creația lui George Enescu și a compozitorilor contemporani cu el. Primele începuturi ale muzicii profesioniste au fost însă necesare, ca etapă de pionierat, în drumul afirmării și profilării muzicii naționale. Succesele de mai tîrziu, din perioada enesciană, au drept temei modestele începuturi. Lor le datorăm o părticică din prestigioasa ascensiune care va impune muzica românească în rîndul culturilor de rang universal.

PREOCUPĂRI MUZICOLOGICE

Muzicienii români din perioada începuturilor profesioniste reprezintă un grup eterogen. Totuși, interesele lor coincid prin tendința activă a creației canalizată înspre obținerea bazelor libertății naționale și de sporită conștiință de sine, înspre făurirea unor lucrări de esență folclorică, capabile să insufle elan patriotic și emoție artistică. Arta lor este militantă, și acest aspect prevalează asupra calității pur muzicale. Era prea proaspăt defrișat terenul pentru ca roadele mature să-și impună prezența. Amprenta istorică a epocii se resimte puternic în compozițiile pionierilor muzicii românești în mai mare măsură decît amprenta artistică. Echilibrul acestor componente nu se realizează și, ca atare, balanța înclină spre o artă retorică, declarativă, cu vădite intenții de afirmare. Calea adoptată era cea mai directă spre inimile publicului autohton. Abia într-o fază secventă, cînd se acumulase o anumită pregătire muzicală, o educație artistică, se va crea terenul propice mutării centrului gravitațional de pe aspectele retorice spre cele interioare artistice, păstrînd componentul militant.

Aceeași cale, aceleași trăsături dominante, desigur, reportate la domeniul respectiv, definesc și procesul înfiripării preocupărilor muzicologice în țara noastră. Și cînd pronunțăm cuvintele preocupări muzicologice, avem în vedere critica muzicală, culegerile de folclor, lucrările teoretice și didactice.

Numitorul comun, vizibil în toate lucrările și articolele, se referă la accentul pus pe latura retorică și informațională, pentru a iniția publicul în tainele muzicii, pentru a-l familiariza cu capodoperele străine, pentru a-l cîștiga pentru muzică. În această fază, studiile de sinteză, aplicative, cu implicații teoretice originale, nu se puteau făuri. Acest adevăr, parțial, ar putea fi infirmat de activitatea teoretică muzicală a lui Dimitrie Cantemir. Numai că acesta, în virtutea condițiilor istorice

potrivnice, a fost nevoit să se dedice în principal aspectelor teoretice ale muzicii turcești. Este drept, muzica orientală, teoretizată și sistematizată de Dimitrie Cantemir, a influențat genurile muzicii orășenești din provinciile românești.

O componentă fundamentală a studiilor savantului Dimitrie Cantemir se identifică în descrierile datinilor, obiceiurilor populare românești. Deși nu a insistat asupra fenomenului muzical, totuși referirile sale la genurile muzicii populare au o valoare neprețuită, deoarece atestă manifestările folclorice în originalitatea lor imperturbabilă. Dimitrie Cantemir apare astfel ca un adevărat întemeietor al ramurilor muzicologiei, avînd contribuții remarcabile în domeniul etnografiei și muzicii orientale. Linia sa va fi continuată de istoricul austriac F. Sulzer, în ale cărui preocupări distingem idei și informații privitoare la muzica populară românească, muzica psaltică și viața muzicală. Cele două nume invocate, prezente în numeroase lucrări de istorie, bizantinologie, enciclopedii și dicționare apărute din secolul XVIII și pînă în prezent, demonstrează valoarea contribuției gîndirii muzicale la cunoașterea teoretică a muzicii din țara noastră, cît și din sud-estul european.

În etapa circumscrisă de răscoala lui Tudor și Unire, preocupările teoretice muzicale se identifică, desfășurîndu-se sub stindardul făuririi artei autohtone în tiparele muzicii apusene. Sub acest aspect, pe plan muzicologic se reflectă procesul înfiripării muzicii materne, popularizării valorilor europene, ridicării muzicienilor pămînteni, făuririi cadrului muzical menit să înlesnească procesul afirmării artiștilor profesioniști din mediul autohton. Preocupările teoretice în această fază de pionierat se înmulțesc, ceea ce va determina un adevărat curent de opinie, reprezentat în fiecare domeniu prin cîteva nume, chiar dacă acestea nu sînt întotdeauna de specialitate sau nu manifestă o consecventă activitate.

Scrutarea trecutului ne oferă plăcuta surpriză a existenței unei activități spontane pe tărîmul ideilor asupra muzicii, grăbind apariția profesionalismului, justificînd aserțiunea că începuturile muzicologiei de astăzi își identifică semnificațiile în epoca instaurării profesionismului muzical.

CRITICA MUZICALĂ

Condițiile apariției criticii muzicale sînt întrunite după 1830 : apar ziare, se intensifică manifestările muzicale, fie și în cadrul teatrului. Oamenii de muzică neavînd însă cristalizați factorii subiectivi care să susțină înclinațiile scriitoricești, cei care vor mînui condeiul vor fi oameni de teatru, litere, într-un cuvînt, amatorii de muzică. Aceștia sînt : Gh. Asachi, N. Apostoloni, Dr. Barak, C. Barozzi, Carol Beikel, Cezar Bolliac, G. Crețianu, I. Gănescu, Pantazi Ghica, C. Negruzzi, I. H. Rădulescu, I. Samurcaș, I. Voinescu, E. Winterhalder. Și scriitorii epocii abordează problemele muzicii — V. Alecsandri, Andrei Mureșianu. Muzicienii acestei perioade colaborează mai rar în paginile periodicelor

— Anton Pann, Gh. Burada, I. A. Wachmann manifestîndu-se în celelalte domenii muzicologice. Fără îndoială că în evoluţia criticii muzicale se pot stabili două faze : pînă în 1857 şi după 1857. În prima fază, amatorismul constituie trăsătura dominantă a articolelor consacrate muzicii. În faza următoare, prin Nicolae Filimon, critica muzicală intră într-o etapă decisivă, de numele lui se leagă afirmarea criticii muzicale profesioniste.

Periodicele îşi pun la dispoziţie coloanele pentru sprijinirea artei teatralo-muzicale. Merită consemnate acele ziare şi reviste care încep să se dedice dezvoltării artistice : „Gazeta Teatrului Naţional“ (1835—1836), „Curierul românesc“ (1823—1848), „Albina românească“ (1825—1850), „Gazeta de Transilvania“ (1838), „Dacia literară“, (1840), „Foaie pentru minte, inimă şi literatură“ (1838—1862), „Siebenbürger Bote“ (1782—1862), „Erdely Hirado“ (1828—1840) şi altele. Deşi nu au un profil artistic, unele cotidiene, prin amploarea desfăşurării criticii muzicale, vor avea o contribuţie cu totul specială la lămurirea problemelor de muzică — aşa bunăoară gazeta „Naţionalul“, la care colaborează N. Filimon.

Ar fi greşit să se creadă că toţi semnatarii unor articole în care, direct sau tangenţial, este vorba şi despre arta sonoră, au făcut critică muzicală. Majoritatea autorilor menţionaţi s-au mulţumit să consemneze un eveniment artistic la care colabora şi muzica, exprimînd dezideratul promovării muzicii în societatea românească. Se întîlnesc şi referiri programatice asupra funcţiei sociale a muzicii. Chiar şi cei mai importanţi semnatari, pînă la apariţia lui Nicolae Filimon — Cezar Bolliac, N. Apostoloni, G. Creţeanu — vădesc o insuficientă cultură profesionistă, o apreciere diletantă a fenomenului muzical prin superlative şi adjective cu substrat general, lipsit de consistenţă. În mod deschis, unii recunosc insuficienta pregătire muzicală. Astfel, G. Creţeanu, în articolul *Teatrul Naţional*, referindu-se la interpretarea dată de tenorul A. Cronibace cavatinei din opera *Belisario*, se scuză pentru că nu poate aprofunda interpretarea, deoarece nu dispune de pregătirea corespunzătoare şi oferă o mostră clasică de apreciere diletantă. „Cînd aş avea mai întinse cunoştinţe muzicale, poate m-aşi încerca să-i critic cîntarea mai cu deamănuntul : dar, după cît am înţeles, atîta zic că Dumnealui are o voce dulce şi melodioasă...“ [1]. Asemenea formulări se găsesc şi în cronicile muzicale ale lui Cezar Bolliac (1813—1881), care nu dispunea de o pregătire muzicală [2]. Totuşi, activitatea publicistică muzicală a lui Cezar Bolliac se cuvine reconsiderată, în lumina contribuţiei pe care a adus-o la progresul vieţii noastre muzicale. Chiar dacă unele formulări şi aprecieri par naiv întocmite, imprecise şi echivoce, în opera de critic muzical a lui C. Bolliac, există suficiente aspecte pozitive care să contrabalanseze asemenea inevitabile stîngăcii. Nu trebuie să se omită faptul că C. Bolliac debutează în critica teatrală-muzicală, în ziarul *Curiosul*, la sfîrşitul anului 1836. Într-unul din primele sale articole, scriind despre

---

1 Creţeanu, G., *Cronică teatrală. Teatrul Naţional*. In : „Curierul românesc“, Bucureşti, XIX, nr. 41, 1847, 17 noiembrie, p. 164.

2 Cosma, Viorel, *Nicolae Filimon*, *op. cit.*, p. 73.

vodevilul *Madmoazel Aice* tradus de Voinescu II, muzica de Costa-Honori, Cezar Bolliac remarcă două cîntece de I. A. Wachmann [1]. Trecînd în revistă repertoriul Societății filarmonice, relevă colaborarea muzicală



Cezar Bolliac.

a lui Wachmann la buna reușită a pieselor jucate [2]. Apreciază muzica lui Wachmann, compusă pentru vodevilul *Musafa* [3].

Activitatea de critic muzical a lui C. Bolliac înregistrează epoca sa de aur între anii 1844—1848, cînd scrie în „Foaie pentru minte, inimă

[1] Bolliac, C., *Varietăți* (Despre traducerea vodevilului „Madmoazel Aice" de către maiorul Voinescu II). În : „Curiosul", București, 1837, p. 76.

[2] Bolliac, C., *Varietăți* (Notițe în legătură cu repertoriul teatral al Societății filarmonice). În : „Curiosul", p. 75—77.

[3] Bolliac, C., *Varietăți*. În : „Curiosul", 1837, p. 77.

şi literatură", „Gazeta Teatrului Naţional", „Vestitorul român". Anul 1845 apare cel mai prodigios, cînd colaborează la „Curierul românesc". Cronicile publicate îmbrăţişează aspecte ale vieţii muzicale, dezvoltarea teatrului românesc. El este acela care scrie cu entuziasm despre concertul lui Fr. Liszt. În mod deosebit, a consemnat impresiile de la spectacolele operei italiene. C. Bolliac a semnat cronici la opere ca : *Elixirul dragostei, Lucia di Lammermoor, Linda di Chamounix, Furiosul, Bărbierul din Sevilla, Norma, Otello, Cenuşăreasa, Somnambula, Marino Falniero, Lucrezia Borgia.* Aprecierile sale poartă insemne exterioare. Cîntăreţii sînt trecuţi în revistă ; se consemnează execuţia, decorurile, costumele, ca şi anumite elemente de natură organizatorică.

C. Bolliac nu a fost un neavizat în materie de operă, de muzică în general. Unele formulări la adresa creaţiei lui Rossini vor infirma rezervele, demonstrînd un orizont muzical destul de cuprinzător. Referindu-se la opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, nu ezită să arate un adevăr verificat de istorie, şi anume că muzica acestei partituri apare întotdeauna nouă, proaspătă. Continuă în felul următor : „Muzica lui este de şcoală clasică, italiană. Nu este o muzică profundă, dar este o muzică de inimă şi care merge la inimă" [1].

În cronica la *Elixirul dragostei,* C. Bolliac consideră că latura bufă apare îngroşată în şcoala italiană. „La noi — scrie criticul — place mai mult opera seria, şi mai cu seamă semiseria..." [2]. Rossini este, după Bolliac, „Mesia al muzicii". Muzica din *Otello* este una din cele mai frumoase compoziţii ale lui Rossini" [3].

Bolliac este preocupat de progresul gustului artistic al publicului bucureştean ; în cronica la opera *Norma* nu trece cu vederea carenţele orchestrei, nici deficienţele artiştilor. Stilul publicisticii sale muzicale este lapidar, sobru şi întotdeauna la obiect, deşi imprecizia unor formulări nu permite o subliniere determinată a observaţiilor. C. Bolliac este un pionier al criticii muzicale româneşti, avînd meritele unui deschizător de orizonturi.

În articolele consacrate muzicii pînă la N. Filimon, nu se poate vorbi despre un sistem estetic unitar. Sensul principiilor care îi călăuzesc pe semnatarii cronicilor muzicale este acela al dezvoltării istorice progresiste, adoptînd o estetică utilitară. Critica se rezuma în ansamblu la constatări generale, manifestînd o atitudine încurajatoare pentru susţinerea a tot ceea ce se prezenta, trecîndu-se peste carenţele inerente şi adeseori flagrante de ordin profesional.

---

[1] Bolliac, C., *Teatrul din Bucureşti. Bărbierul din Sevilla.* În : „Curierul românesc", XVII, 1845, nr. 16, p. 54.

[2] Bolliac, C., *Teatrul din Bucureşti, Elisir d'amore.* În : „Curierul românesc", nr. 16, p. 64.

[3] Bolliac, C., *Teatrul din Bucureşti, Otello în beneficiul lui Ricarrdi.* În : „Curierul românesc", 1845, nr. 20, p. 79—80.

NICOLAE FILIMON — CRITIC MUZICAL

Cu Nicolae Filimon critica muzicală cunoaşte treapta superioară : amatorismul generos este înlocuit printr-o critică profesionistă, de specialitate, care, deşi nu este scutită de unele limite ce aparţin gustului subiectiv, izvorăşte din necesităţi de ordin artistic. În acest fel, producţiile criticii sale dispun de atribute artistice, înfăţişîndu-se adeseori aidoma unui nomenclator cu reguli aplicative, cu indicaţii practice asupra



Nicolae Filimon.

interpretării şi componisticii, cu principii estetice călăuzitoare pentru arta muzicală din ţara noastră. Aşadar, prin Nicolae Filimon, critica muzicală îşi defineşte natura, impunîndu-se ca o disciplină cu reguli proprii, ca o tribună estetică de îndrumare şi teoretizare a artei muzicale. De la stadiul empiric se ajunge astfel la stadiul artistic al criticii muzicale.

Dispune N. Filimon de o pregătire muzicală temeinică ? Pînă nu demult, domina părerea potrivit căreia literatul Filimon, în materie de muzică, era autodidact. Această optică se cere parţial revizuită, deşi nu există argumentul suprem : atestarea exactă a studiilor muzicale. De fapt, în condiţiile vieţii muzicale româneşti din prima parte a secolului XIX nu era posibilă o instruire muzicală în sensul de azi al cuvîntului.

Se presupune că a trecut şi prin şcoala Arhimandritului Visarion, iar ca flautist, ar fi fost elevul lui Michael Folz, instrumentist în orchestra operei, unde va activa ca flautist şi N. Filimon timp de doisprezece ani. Însăşi angajarea lui în cadrul operei italiene ne serveşte ca argument că N. Filimon avea o anumită pregătire muzicală. O va desăvîrşi pe cont personal : prin vizionare de spectacole lirice, călătorind în străinătate, prin studierea lucrărilor de specialitate, de istoria muzicii, dicţionare monografice apărute peste hotare. Prin aceste canale, incontestabil, N. Filimon şi-a strunit formaţia muzicală, absorbind tot ceea ce era necesar unei minţi lucide, întreprinzătoare, unui talent scriitoricesc pentru a se manifesta cu dezinvoltură în domeniul criticii. Fiindcă am atins problema legăturii ţării noastre cu literatura muzicologică contemporană de atunci, se cuvine să arătăm că nici sub acest aspect nu am fost nişte izolaţi. Bibliotecile muzicale de astăzi, din toate provinciile României, atestă o circulaţie impresionantă a cărţilor şi revistelor de muzicologie de cei mai importanţi autori apărute pe diferite meridiane : Marpurg F., Schneider M., Gottfried W., Fux J. J., Lichtenthal P., Fétis F. J., Battista M. G., Reicha A., Bertini G. şi alţii. Acest aspect se reflectă în toată multitudinea nuanţelor care le incumbă. În sens negativ, deşi nu sîntem convinşi că imitaţia are această amprentă într-o perioadă de afirmare şi asimilare, se manifestă în sursa directă de la care porneşte N. Filimon : criticul francez de la „La revue des deux mondes", Paul Scudo, pe care îl urmează aidoma în anumite cronici [1]. Evident, şi în critica muzicală acţionează legea imitaţiei. În pofida acestui dureros adevăr, N. Filimon, atunci cînd a proferat idei referitoare la situaţia concretă a vieţii muzicale româneşti, a ştiut să fie el însuşi, să iasă din cercul strîmt al clişeelor preluate. Sub acest unghi, N. Filimon rezistă celei mai laborioase analize, deoarece este important nu prin ceea ce asimilează sau preia, ci prin ceea ce aduce nou, original. Or, asemenea componente se descoperă la tot pasul în activitatea sa.

Pentru N. Filimon, un rafinat pasionat al artei sonore, critica muzicală a constituit o armă de luptă pentru formarea publicului, pentru educarea gustului muzical, un mijloc în orientarea compozitorilor şi interpreţilor. N. Filimon a fost deplin conştient de complexitatea misiunii criticului român, căruia îi revin obligaţii sporite, datorită stadiului incipient al muzicii profesioniste de la noi. „În ţara noastră, scria N. Filimon în cronica la *Ernani* — unde noţiunile muzicale şi dramatice sînt foarte puţin răspîndite, publicistul teatral are îndatorire mult mai severă decît a colegilor săi din ţările civilizate ; el este dator să esplice lectorilor săi şi publicului teatral fabula dramatică pe care este edificată opera, să vorbească despre calităţile şi defectele muzicei şi în urmă să facă analizul sau critica interpretării de către artişti a fiecărui rol mu-

---

[1] Vezi G. Călinescu, *Nicolae Filimon, Bucureşti*, Ed. ştiinţifică, 1959, p. 182—194 şi V. Cosma, *N. Filimon*, op. cit., p. 83.


Annulŭ I. 1857. № 3. Joi 12 Decembre.

NAŢIONALULU

JURNALU POLITICU-COMERCIALU

Bucureşti.

REVISTA POLITICĂ.

FOILETON.

TEATRULU ITALIANU.

Pagină din *Naţionalul* (1857) în care apare o cronică a lui N. Filimon asupra reprezentaţiei Teatrului Italian.

zical, căci neîmplinind aceste condiţiuni, scrierea sa devine inutilă şi fără raţiune logică de a esista“ [1]. Rîndurile acestea sînt, în fapt, un program de acţiune, un compendiu asupra modalităţii de alcătuire a unei cronici, „planul tonal“ al cronicii. În maniera aceasta N. Filimon şi-a scris cronicile la *Ernani, Traviata, Bărbierul din Sevilla, Puritanii.*

Cu aceasta nu s-au epuizat nici pe departe imperativele activităţii de critic muzical ale lui N. Filimon. Articolele sînt scrise într-un ton militant, iar critica lui nu este numai constatare dar şi impulsionare. Intoleranţa sa vizează lipsa corespondenţei dintre intenţia artistică, consemnată în partitură, şi realitate, interpretarea scenică. La acest capitol a fost necruţător, intransigent, neadmiţînd nici un rabat, căutînd eliminarea toxinelor din mediul tînăr al artei muzicale româneşti. „Noi nu criticăm ca să scrim. Nici scrim ca să facem paradă de noi sau spre a ne face cariera. Cînd am luat pana în mînă, n-am avut alt scop decît acela de a biciui viciul sub care căzuse şi în care se află chiar astăzi teatrul italian“ [2].

Deasupra acestor considerente de ordin practic, N. Filimon a fost animat de nobile sentimente patriotice, şi în acest sens nu poate tolera ca trupele străine să ne considere ignoranţi în materie de artă. „Am scris — subliniază N. Filimon în încheierea cronicii la opera *Lucia di Lammermoor* — fiindcă, ca român, nu am putut suferi să vedem sugrumîndu-se în leagăn cea mai frumoasă din frumoasele arte. Am scris, fiindcă nu puturăm suferi a ne umili streinul în patria noastră cu aceste grosolane expresii : *I. Valachi son una massa d'ignoranti*“ [3].

Contemporan cu frămîntările revoluţionare din 1848, Filimon a manifestat idei avansate despre artă, despre muzică. Potrivit concepţiei sale, arta sunetelor reprezintă modalitatea sensibilă de vehiculare a ideilor, sentimentelor. Muzica nu poate fi nicidecum un simplu joc de sonorităţi — ceea ce îl face să insiste asupra rolului determniant al conţinutului, al subiectului în cazul operei sau vodevilului. Adept fervent al primatului melodiei într-o lucrare muzicală, N. Filimon a aderat total la creaţia italiană de operă, pe care o susţine cu fervoare, subjugîndu-l complet. Identifică accesibilitatea operei în raport proporţional cu cantabilitatea. Din această cauză, în ultimii ani ai vieţii, deci în perioada care iese din perimetrul acestui capitol, se va pronunţa negativ asupra direcţiei care, neignorînd „melodia de stil italian“, va căuta reabilitarea celorlalte componente. Filimon nu a fost receptiv faţă de înnoirile stilistice. Se situează pe o poziţie conservatoare faţă de promotorii simfonismului în operă, deoarece formaţia sa intelectuală şi

[1] Filimon, N., *Teatrul italian. Ernani.* În : „Independenţa“, Bucureşti, IV, (1860), nr. 4 ; *Opere, vol. II*, Bucureşti, ESPLA, 1957, p. 260.

[2] Filimon, N., *Lucia di Lammermoor.* În : „Naţionalul“, Bucureşti, II (1858), nr. 99 ; *Opere*, op. cit., p. 230—231

[3] *Idem, ibidem.*

muzicală s-a circumscris în coordonatele curentului clasic și romantic timpuriu, italian și francez.

Domeniul principal al activității criticii muzicale l-a constituit teatrul liric, căruia îi revenea, după părerea sa, un rol important în formarea gustului muzical. „Adevărata misiune a unui teatru de operă este ca, traducînd cu fidelitate cugetarea maeștrilor și reproducînd pe scenă operele lor așa precum sînt scrise, să formeze gustul publicului, iar nu să-l strice". Aceste cuvinte din *Paralelism între fosta direcțiune și cele de astăzi* [1], referitoare la rostul operei ca instituție de spectacol, se completează în introducerea articolului *Despre teatrul italian*, din care decupăm acest fragment de importantă semnificație estetică și practică. „Teatrul de operă sau teatrul muzical, la toții populi cultivați și civilizați, iar mai cu seamă la noi, își are necontestat o misiune, își are ținta lui, aceea de a face nu numai distracțiunea momentană a publicului amator de teatru, dar și instrucțiunea lui subt puntul de vedere muzical ; de a contribui la cultivarea facultăței lui muzicale, la dezvoltarea și rafinarea gustului său, la întinderea cunoștințelor despre adevărata melodie și armonie. Numai prin posedarea acestor cunoștințe ar putea publicul nostru să ajungă la gradul de a simți bine și înțelege opera în totul și în amănuntele lui" [2].

Deși admirator fervent al operei italiene, N. Filimon nu ezită să critice cu asprime interpretarea necorespunzătoare, pledînd pentru probitate artistică, denunțînd superficialitatea, spiritul mercantil, nerespectarea partiturii și adevărului dramatic. În iureșul combaterii aspectelor negative din cadrul reprezentațiilor lirice, scriitorul recurge la umor, ironie, oferind numeroase fraze sclipitoare, plastice și eficiente pentru biciuirea a tot ceea ce frizează indignarea. Se cuvine aici să facem o delimitare : N. Filimon susține creația italiană de operă, mergînd pînă la dăruire totală și comiterea unor nedreptăți în aprecierile sale de valoare, dar nu și a formațiilor de operă, impresariatelor italiene, pentru care are cuvinte de hulă atunci cînd nu-și respectă obligațiile contractuale, cînd recurg la paleative și artificii în interpretare. S-ar putea cita multe fraze critice vehemente, încît ușor s-ar creiona portretul criticului independent, aflat pe baricadele adevărului artistic. Către sfîrșitul activității, N. Filimon tot mai des lasă să se înțeleagă convingerea sa că viitorul artei interpretative aparține trupelor românești. Lor li se cuvine subvenție, încurajare și credit.

Problemelor muzicii românești, N. Filimon le va acorda atenția cuvenită după 1860, ceea ce nu înseamnă că anterior nu a scris nici un articol pe această temă. Sub acest aspect, s-ar putea delimita, în mod convențional, în activitatea sa de cronicar muzical, două perioade : italiană și românească. În prima, circumscrisă între 1857—1860, cronicarul „Naționalului" se dedică aproape exclusiv subiectelor muzicale desprinse

---

[1] Filimon, N. În : „Naționalul", I (1857), nr. 1 ; *Opere*, op. cit., p. 189.

[2] Filimon, N., În : „Naționalul", II (1858), nr. 74 ; *Opere*, op. cit., p. 198.

din cercul teatrului italian. În a doua perioadă — 1860—1865 — menţine interesul pentru opera străină, dar ponderea se îndreaptă spre multiplele componente ale dezvoltării artei muzicale naţionale. Cum această perioadă iese din cadrele capitolului nostru, o vom aborda în paginile volumului următor, cu atît mai mult cu cît indicaţiile sale critice anvizajează perspectivele muzicii româneşti, făcînd recomandări deosebit de preţioase. Totuşi, cîteva referiri se formulează anterior anului 1860 la adresa muzicii româneşti.

În cronica la *Iudita şi Olophern,* criticul nu se ocupă, ca în materialele consacrate spectacolelor italiene, de fabulă, ci se referă îndeosebi la cultura muzicală a interpreţilor. Pentru a fi mai explicit, N. Filimon invocă considerente istorice, reliefînd influenţa muzicii bizantine asupra muzicii româneşti. Insistă asupra „alterării modurilor şi urîtului obicei de a pronunţa sunetele muzicale cu vocea nazală“ [1]. Opţiunea sa este de partea curentului muzicii apusene, şi pentru aceasta adresează următoarea întrebare muzicienilor noştri cu răspundere, în speţă lui I. A. Wachmann : „Ne permitem a întreba pe aceia ce au luat asupră-le greaua însărcinare de a forma o muzică dramatică română şi a întinde cunoştinţele acelei europene, de ce nu corectează pe artişti de defectele ce arătarăm, învăţîndu-i metoda de a cînta cu vocea de piept şi a părăsi acel timbru nazal ce face din cea mai frumoasă muzică europeană o parodie ? De ce nu-i învaţă solfegiul şi ritmul muzical, ca să poată deosebi frazele şi să esprime muzica cu toate nuanţele ei ? Şi după aceea să-i puie a cînta operete“ [2]. Scris în 1858, deci într-un moment cînd se punea cu stringenţă problema organizării învăţămîntului muzical, articolul se desfăşoară sub semnul necesităţii iniţierii unor acţiuni în acest scop. Cu această idee începe şi se termină articolul citat, deoarece nu se mai putea tolera ca artiştii români să fie „muzicanţi fără a studia muzica“. Ironia sa amară cedează terenul unor încurajări entuziaste atunci cînd are rarul prilej să aplaude un talent autohton, ca cel al violonistului Voinescu, elev al lui L. Wiest, faţă de care criticul nu cruţă laudele : „Aplaudăm iarăşi talentul şi amorul ce junele nostru compatriot nutreşte pentru arta muzicală. Ţara noastră are mare necesitate de artişti de toate specialităţile, iar mai cu seamă de un artist în muzică, ca să poată înălţa la demnitatea sa o artă a cărei misiune este de a forma inima omului şi a-i îndulci suferinţele morale“ [3].

Activitatea publicistică a lui N. Filimon îmbracă următoarele forme : cronici pe marginea spectacolelor de operă italiene, prezentarea în avanpremieră a lucrărilor ca urmau să vadă lumina rampei la Bucureşti, articole de îndrumare a teatrului italian sau a trupelor româneşti, portrete biografice ale compozitorilor contemporani (Verdi, Bellini, Donizetti, Paganini) şi, în sfîrşit, impresii de călătorie.

---

[1] Filimon, N. În : „Naţionalul“, I (1858), nr. 45 ; *Opere,* op. cit., p. 214—215.

[2] *Idem, ibidem.*

[3] Filimon, N., *La Traviata.* În : „Naţionalul“, I (1858), nr. 28 ; *Opere,* op. cit., p. 207.

Prin metoda de elaborare a cronicilor, cunoștințele multilaterale care se oferă cititorului, subtilitatea analizelor muzicale, rigurozitatea construcțiilor, judiciozitatea și argumentarea criticilor, stilul literar bogat în culori și expresii de spirit — articolele lui N. Filimon reprezintă un model clasic, principiile estetice generale care l-au călăuzit păstrîndu-și întru totul viabilitatea. Impresionează verva scriitoricească, tonul pasionat al expunerii, rigoarea observațiilor, care țin cont de cei mai diverși parametri, mergînd pînă la confruntarea stilurilor dintre decoruri și costume, pe de o parte, și acțiune pe de altă parte. (*Impresiuni de la opera „Favorita" de Donizetti*). Condeiul lui N. Filimon se mînuia în virtutea întrupării unor imperative practice. Cît de adînci erau analizele sale asupra stărilor de lucruri ale impresariatelor italiene ! Cîte compartimente trebuie să funcționeze ireproșabil sînt indicate în articolul *Despre teatrul italian*, pentru ca să se asigure funcțiunea perfectă a întreprinderii artistice care este opera !

Pasiunea și admirația pentru repertoriul italian găsesc la N. Filimon forme de manifestare entuziastă. Are cuvinte exaltate despre spiritul muzicii lui Verdi, căruia îi relevă calitățile dramaturgice, sagacitatea teatrală, patosul muzicii, măiestria tratării vocale, simțul proporțiilor. N. Filimon nu face economie de superlative, nu ezită să laude ceea ce iubește ! Întotdeauna prețuirea sa găsește motivare și susținere teoretică în articole. Aceasta le-a conferit valoare și forță de convingere.

O idee ce se regăsește ușor în mai multe articole se referă la impresariatele străine, care puneau interesele comerciale deasupra celor artistice. Tonul vehement, acuzator se înlocuiește uneori cu cel polemic, pamfletar sau satiric. Din acest punct de vedere, N. Filimon creează tipul foiletonului muzical, al cărui model îl reprezintă. *Influența cometului asupra artiștilor de la Opera italiană*, din care oferim un exemplu edificator pentru stilul acerb al criticului român : „Cît pentru primul bas profund, signor Nicola Benedeti, este altceva, aici nu intră de loc cometul ; acest profundissimo basso, al căruia note profunde nu se aud de loc sau să aud prea puțin, au avut o discuțiune cu Verdi asupra intonațiunei și a tempilor muzicali, și, fiindcă au rămas învins, s-au declarat etern inamic al lui Verdi și al muzicei sale ; de aceea celebrul nostru bas, de cîte ori cîntă muzică a lui Verdi, nu scoate nici o notă intonată" [1].

Deosebit de instructive sînt descrierile vieții muzicale românești din *Ciocoii vechi și noi*, oferind un tablou bogat asupra unui capitol prea puțin cunoscut. Cît privește memoriile artistice, istorice și critice, *Escursiuni în Germania Meridională*, publicate în 1858, furnizează pagini interesante asupra muzicii maghiare, austriece și germane. Aici se manifestă însă și atitudinea tranșantă și deloc înțelegătoare a criticului nostru față de muzica lui Richard Wagner. La capitolul XXVII *Lohengrin de Richard Wagner sau muzica viitorului*, N. Filimon își susține,

---

[1] Filimon, N., *art. cit.* În : „Naționalul". I (1858), nr. 89 ; *Opere*, op. cit., p. 224.

odată în plus, admiraţia pentru... „Scînteia divină a geniului italian şi acele suave melodii..." şi reticenţa faţă de muzica germanilor, care „înlocuiesc geniul şi coloritul natural prin o mulţime de forme şi invenţiuni materiale foarte fine, în adevăr, dar lipsite de espresiunea aceea care mişcă sufletul şi face inima să bată" [1]. Deşi recunoaşte anumite calităţi ale germanilor, care cultivă cel mai intens muzica în Europa, desigur după italieni, N. Filimon nu are pregătirea necesară înţelegerii formelor şi înnoirilor, capabilă să restructureze conceptul muzical de pînă atunci. Faptul că n-a ascultat lucrările lui Wagner, decît odată opera *Lohengrin,* şi mai ales lipsa unei vaste culturi muzicale prewagneriene, de tip simfonic, l-au împiedicat să înţeleagă semnificaţia reformei operei secolului XIX. Totuşi, încheindu-şi rîndurile, lasă să se întrevadă că, deşi nu aderă la noua estetică muzicală, pe care o cunoaşte din studiile teoretice wagneriene, nu neagă consecinţele care le poate avea asupra viitorului artei sonore. În ce constau reproşurile aduse lui R. Wagner? Le reproducem fără prescurtări :

„Richard Wagner, unul din compozitorii actuali, făcu şi mai mult decît predecesorii lui : el calcă în picioare toate tradiţiunile artei muzicale şi cercă să formeze dintr-însa o limbă dramatică convenţională.

Acest nou metod s-a numit de către prozeliţii lui Wagner cu ridicolul nume de Zukunftmusik (muzica viitorului).

Am ascultat la teatrul din München opera *Lohengrin,* ce trece drept cap d-operă al muzicei de felul acesta. Am pus cea mai mare atenţiune ca să nu pierz nici o notă ; cu toate acestea nu am putut afla într-însa nici o nuanţă care să-mi escite cel puţin curiozitatea. Totul în acea operă era confuziune : melodia, care este baza principală a muzicei, lipsea cu totul ; armonia cea naturală, ce satisface urechea şi inima, era înlocuită prin nişte tranziţiuni şi acorduri repetate la părţile acute, medii şi grave, prin care Richard Wagner pretinde a descrie lumina focului şi a fulgerului, a reprezinta distincţiunea colorilor şi a devina viitorul, fără să observe că caută efecte noi, acolo unde nu se mai găsesc decît defecte şi neant.

E de mirare cum a putut să ajungă la o aşa de mare escentricitate şi materialism un compozitor ca Wagner, carele, pe lîngă talentul muzical, uneşte şi pe al poeziei dramatice.

Eu cred că dacă acest compozitor s-ar fi gîndit ceva mai bine şi de nu ar fi fost dominat de ideea de a crea un sistem muzical esclusiv, ar fi văzut, cum vede toată lumea, că muzica se compune din sunete şi, în calitatea aceasta, ea nu poate să reprezinte decît obiectile ce intră în domeniul sunetelor sau, cu alte cuvinte, tot ce sună, şi astfel ar fi dat acestei arte ce este al ei şi ar fi lăsat pe seama picturei, sculpturei şi poeziei să ne reprezinte apusul soarelui, inima lunei şi şerpuirea fulgerului ; el însă, ca toţi utopiştii, persistă în sistemul şi opiniunile sale ; cu toate acestea cată să mărturisim că, escluzînd de la acest maes-

---

[1] Filimon, N., *Lohengrin de Richard Wagner sau muzica viitorului.* În : *Opere,* op. cit., p. 159.

tru calea greşită prin care voieşte să reformeze muzica, îi rămîn încă multe merite şi credem că arta muzicală şi dramatică va profita mult din scrierile lui“ [1].

Făcînd abstracţie de opiniile sale cu totul anacronice asupra melodiei, armoniei wagneriene şi de atribuire exagerată a intenţiilor de zugrăvire muzicală, trebuie să admitem că neînţelegerea lui N. Filimon apare legitimă. Să nu uităm formaţia sa muzicală, ca rezultat al muzicii italiene de largă difuzare la noi. Bunul simţ îi permite să nu manifeste o atitudine ostilă, duşmănoasă faţă de Wagner, arătînd că nu-l agreează şi chiar îi relevă anumite merite. Acest lucru este suficient de important, în 1858, cînd fenomenul wagnerianismului am putea spune că, pe plan european şi chiar german, se găsea în faşă. Compoziţiile revoluţionarului R. Wagner, aflat în exil, abia începeau să fie reluate în Germania. Trei ani mai tîrziu, tentativa sa de a cuceri capitala Franţei cu *Tannhäusser*, într-o ediţie ce nu omite tradiţia pariziană a baletului, va eşua dramatic. Mai mult, geniul wagnerian va fi aspru apostrofat de muzicieni de prestigiu ca : Berlioz, Verdi, Ceaikovski, Brahms şi alţii. Însuşi Eduard Hanslick, unul dintre cei mai reputaţi critici muzicali vienezi, autor al unor impresionante studii despre esenţa generalizatoare a muzicii, va împroşca cu venin asupra muzicii wagneriene. Să mergem mai departe la Nietzsche, Ceaikovski, Debussy ? În acest context, Nicolae Filimon nu apare un caz aparte. Dimpotrivă, înaintea altor confraţi muzicieni, şi-a exprimat dezaprobarea faţă de Wagner într-o manieră fermă, deloc denigratoare sau injurioasă, admiţînd posibilitatea utilităţii în viitor a reformei sale. Deci nu este vorba de o negaţie absolută, cum s-a întîmplat în scrierile altor exegeţi ai creatorului tetralogiei. Însă efectuînd-o, a atins partea opusă a medaliei, a informat publicul meloman român despre creatorul Richard Wagner, fie şi într-o postură nefavorabilă ! Prin această acţiune informativă, din care nu lipsea Verdi, precedat de plutonul compozitorilor italieni pe care-i continuă, N. Filimon desfăşoară o nobilă acţiune de integrare a vieţii noastre muzicale, de ridicare a publicului autohton la problemele cardinale ale evoluţiei stilurilor muzicale contemporane. Avînd perspectivă istorică, sîntem în măsură să apreciem cît de sincronizate erau concepţiile estetice realităţii muzicale. În acest context, N. Filimon n-a fost scutit de limite şi puncte obscure. Lucrurile nu trebuie exagerate. Neînţelegerea reperată constituie un moment opac al prodigioasei sale activităţi, care nu poate diminua semnificaţia muncii desfăşurată de către primul nostru critic. Datorită lui N. Filimon sîntem în măsură să afirmăm că începuturile criticii muzicale se plasează dintr-o dată la un nivel înalt, contrar situaţiei din domeniul creaţiei, unde, înaintea culmilor, exista un teren neted destul de întins din care nu se pot distinge obiective impunătoare.

Preocupări folclorice a avut şi Nicolae Filimon. S-a manifestat şi ca culegător de folclor literar. Melodii nu a transcris, rezumîndu-se doar la anumite texte răspîndite prin intermediul cîntecelor. Înclinaţiile fol-

---

[1] *Idem*, p. 161.

cloristice, N. Filimon şi le-a manifestat în scrieri literare şi în două articole, unul asupra folclorului bănăţean [1], în care subliniază esenţa sa românească, şi altul asupra muzicii lăutăreşti, publicat în 1864, în care formulează idei deosebit de preţioase pentru muzica românească, atît pentru trecut, cît şi pentru viitorul ei.

În ansamblu, activitatea critică a lui N. Filimon se situează la un loc de frunte în gîndirea teoretică muzicală, consemnînd apariţia unei susţinute acţiuni de răspîndire a muzicii, de combatere a racilelor existente în cadrul trupelor italiene, de susţinere şi îndrumare a muzicii româneşti. Înspre acest domeniu plăpînd, criticul, aşa cum am enunţat, îşi va îndrepta obiectivul, competenţa şi pasiunea în ultimii cinci ani ai vieţii.

LUCRĂRI CU CARACTER TEORETIC

Începînd cu deceniul al treilea al secolului XIX, lucrările teoretice muzicale în limba română apar tot mai frecvent, răspunzînd necesităţilor imediate, cerinţelor dinamice ale vieţii artistice. Fără a reprezenta rodul unor investigaţii teoretice inedite, lucrările scrise au avut un rol uriaş în procesul răspîndirii muzicii în sînul societăţii româneşti.

În problemele teoriei muzicii se conturează două direcţii cardinale, legate de principalele orientări muzicale : muzica psaltică şi muzica apuseană. Pentru perioada încadrată între anii 1823—1859, aceste două categorii de lucrări vor merge în paralel, independent, fiecare avîndu-şi sistemul propriu, corespunzător domeniului autonom pe care încerca să-l reprezinte în reguli generale. Sinteza acestor componente nu va fi posibilă decît mai tîrziu, cînd se va ajunge la un compromis, la medierea celor două filoane străvechi, grefate pe substanţa muzicii româneşti.

La rîndul său, fiecare direcţie reprezentată în gîndirea noastră muzicală preia şi continuă moştenirea transmisă de generaţii întregi de gînditori de pe diferite meridiane ; astfel încît se întîlnesc pe teritoriul nostru marile culturi mondiale, Orientul şi Occidentul, într-o sinteză paralelă. Macarie şi Anton Pann, pe de o parte, vor valorifica şi „românizaˮ principii şi practici seculare de esenţă greco-bizantină, aceasta absorbind ea însăşi tot ceea ce se dovedea viabil din anonimele culturi muzicale ale ţărilor orientale. Pe de altă parte, Teodor Burada, I. A. Wachmann şi A. Petrino vor împămînteni tradiţia teoretică a muzicii europene, căutînd să cimenteze în concepte unitare riguros sistematizate noţiunile muzicii noi care cîştiga pe zi ce trece teren şi aderenţi.

Dintre numeroasele lucrări întocmite de Macarie Ieromonahul, singura cu profil ştiinţific este *Teoreticon sau Privire cuprinzătoare a meşteşugului muzichiei bisericeşti, după aşezămîntul sistemei celei nouă,*

---

[1] Filimon, N., *Jocul bănăţean.* În : „Naţionalulˮ, Bucureşti, 1, nr. 88, din 12 octombrie 1858. Cosma, V., *Nicolae Filimon,* op. cit., p. 112.

tipărit la Viena în anul 1823. Pe copertă se specifică „tălmăcită din grecește", ceea ce atestă punctul de pornire a întreprinderii sale în sistemul nou. Așa cum am văzut deja, Bucureștii deceniului al doilea al secolului XIX a fost teatrul unor intense frămîntări teoretice cu semnificație reformatoare asupra muzicii greco-bizantine, ai căror corifei au fost Chrisant din Madit, Grigorie Petru Lambadarie, Hurmuz Hartofilax și Petru Efesiul. Cunoscător al cîntărilor acestor dascăli, Macarie își dă seama că sosise momentul transcrierii cărților de circulație în limba română. Aceasta nu înseamnă, cum s-a mai afirmat, că Macarie este primul autor în domeniul teoriei muzicii religioase în limba română. În secolul XVIII, nu ne-au lipsit asemenea lucrări. Macarie poate fi considerat primul autor român după reformele notației muzicale bizantine întreprinse în perioada premergătoare mișcării eteriste. În prefață, autorul menționează : „Deci, acum odată, iată pun înaintea dragostei voastre *Teoreticonul* sau *Gramatica sistimii,* dînd pentru toate scările cîte fac trebuință, de a înlesni ucenicilor toate domiririle acestui meșteșug, românește, rugîndu-vă, ca întru toate să fiți cu luare aminte, deslegînd toate împleticirile cele greu de înțeles, și paradosindu-le fiilor Patriei după însușirile ființei graiului patrioticescu".

Ce conține *Teoreticonul ?* După o introducere în care Macarie nu scapă ocazia să arate că muzica trebuie predată numai „în grai patrioticescu", în cele nouăsprezece capitole se arată semnele fundamentale ale psaltichiei și combinarea lor, glasurile bisericești și exerciții de intonare. Deosebit de interesante sînt tabelele sinoptice de la sfîrșitul lucrării, în care se sintetizează demonstrațiile făcute în paginile anterioare. Sub aspect grafic, lucrarea este ireproșabilă, avînd un caracter tipografic clar, bicolor, negru și roșu. Ocupîndu-se de problema alcătuirii modurilor de către Macarie, Liviu Rusu [1], pornind de la un citat, face următoarea demonstrație care conține, de fapt, sîmburele bazei teoretice a lucrării : „Avem de-a face cu un sistem bazat pe subdiviziunea în 68 de părți egale a octavei, deci o temperare. Cercetînd mai de aproape acest sistem și împărțind pînă la cifra indivizibilă, obținem sistemul persan arab de 17 subdiviziuni ale octavei, cunoscută încă din Evul Mediu. Este cea mai veche temperație pe care o cunoaștem, dacă facem abstracție de chinezi, unde terța apare, din punct de vedere acustic, ca un interval consonant. La Macarie, tonul mare numără 12 subdiviziuni, tonul mic — 9 subdivizuni, iar semitonul sau tonul mai mic — 7 subdiviziuni, împărțire preluată fără îndoială din orientul arabo-persan de către întemeietorii reformei, deoarece o găsim la aceștia în aceeași formă".

Așadar, *Teoreticonul* lui Macarie se înscrie pe o direcție a cărei origine se pierde în negura istoriei. Reluarea sa în limba română, ceea ce presupune găsirea terminologiei adecvate, poate fi calificată ca o acțiune de reală dificultate și semnificație. Desigur, Macarie nu putea evita anumite stîngăcii în traducere : unii termeni sînt improprii, anumite fraze apar nefirești sau greoaie. Cu toate acestea, lucrarea lui

---

[1] Rusu, Liviu, *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești.* În : *Studii de muzicologie, vol. II,* Ed. muzicală, București, 1966, p. 247.

Macarie are importanţa pionieratului. Va fi din nou tipărită în 1848 sub îngrijirea lui Dimitrie Suceveanul, care suprimă prefaţa şi tabelele de la sfîrşit, iar scările le dispune după respectivele capitole. În 1856, Ieromonahul Serafim de la Buzău retipăreşte ediţia anterioară de la Iaşi.

Mult mai completă sub aspect teoretic ne apare lucrarea lui Anton Pann, tipărită la Bucureşti în 1845, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica Melodică*. Acest aspect rezultă din simpla referire la proporţiile lucrărilor, 230 de pagini faţă de numai 30 cîte are *Teoreticonul*. Reţinem că A. Pann mai semnează şi alte lucrări cu caracter teoretic : *Mica gramatică muzicală* şi *Principii elementare ale muzicii bisericeşti*. Deşi are un profil teoretic, *Bazul teoretic* al lui A. Pann are şi un caracter istoric prin capitolul „Către iubitorii de muze", deoarece aici face o trecere în revistă a dezvoltării artei muzicale bisericeşti răsăritene, începînd cu muzica anticilor şi terminînd cu psalţii vestiţi de pe teritoriul patriei noastre. Astfel că *Bazul teoretic* furnizează relatări preţioase asupra trecutului muzical, înscriindu-se, într-un anumit fel, în lista surselor istoriografiei noastre muzicale. Elaborarea sa are ca mobil principal dezideratul înfloririi vieţii româneşti în toate domeniile, şi în acest scop încheie prin acest apel patriotic : „Arătaţi-vă fii adevăraţi ai patriei şi lucraţi cele spre folosul neamului, ca nu numai în cele politiceşti să înflorim, ci şi în cele bisericeşti să înaintăm, ca să ne putem lăuda întru toate". Prin „bisericeşti", A. Pann avea în vedere, în cazul de faţă, şi înflorirea muzicii.

Bazul teoretic conţine numeroase capitole desfăşurate sub formă de dialog, întrebare şi răspuns, în care se abordează toate problemele cu caracter teoretic, începînd de la melodie şi terminînd cu „Metodul" pe semestre. Sistematic, autorul se opreşte asupra fiecărei noţiuni muzicale, asupra semnelor psaltichiei, exemplificîndu-le în melodii alăturate, iar pentru a fi mai explicit în demonstraţii, recurge adeseori la scări grafice. Mai mult, se întîlnesc şi noţiuni mai noi, specifice sistemului apusean ca „diez", ceea ce pledează pentru infiltrarea acestora în sistemul muzical bisericesc din acea vreme, de care A. Pann a ţinut cont. Aşadar, optica sa teoretică apare mult lărgită faţă de Macarie. De altfel, în prefaţă, A. Pann arată că a conlucrat cu Macarie atunci cînd acesta îşi elabora lucrările, bunăoară, în sistemul diviziunii octavei. Pann recurge la 22 de părţi egale. Tonului mare i se atribuie patru secţiuni, celui mic, trei, iar semitonului celui mai mic — două. Temperarea uzitată are o altă bază decît la Macarie, şi anume, provine din India, deci tot o zonă orientală, oferind rezultate optime pentru consonanţa terţelor.

Prin sfera multiplă a problemelor abordate în *Bazul teoretic* şi mai ales, prin felul în care se teoretizează, A. Pann poate fi considerat şi ca un estetician muzical, făcînd observaţii generalizatoare, oferind anumite semnificaţii care depăşesc întrucîtva cadrul strict teoretic. În concepţia sa, „Muzica este gîndirea oamenilor învăţaţi şi un dar al veacurilor bătrîne". Pentru A. Pann, muzica nu este un divertisment deoarece reprezintă, indiferent de gen, produsul „gîndirii oamenilor învăţaţi", al reflecţiei şi sintezei. Adaugă şi procesul transmiterii din generaţie în

generaţie, indicînd originea străveche a cîntărilor, considerîndu-le o binefacere, un dar moştenit, A. Pann prezintă o variantă proprie, desigur cu nuanţe idealiste, a teoriei efectelor : „melodia glăsuită“ în concepţia sa nu face altceva decît să descrie „patimile sufleteşti şi trupeşti“ [1]. Fără să insistăm asupra esenţei noţiunilor, care nu putea să nu poarte amprenta, astăzi discutabilă dacă nu puerilă, a epocii, fără să aprofundăm diferitele izvoare şi linii care decurg din lucrarea sa, putem fără nici o ezitare, să conchidem că *Bazul teoretic sau Gramatica melodică* reprezintă, în fapt, prima lucrare de proporţii, cuprinzătoare, în muzica noastră psaltică, o adevărată piatră unghiulară a evoluţiei gîndirii muzicale româneşti. Adîncirea ei, obiectiv ce depăşeşte profilul volumului nostru, care îşi propune să realizeze traiectoria generală a evoluţiei tuturor compartimentelor muzicii româneşti, va releva aspecte marcante ale procesului de cristalizare a muzicologiei noastre, în focul afirmării şcolii muzicale naţionale.

Direcţia muzicii apusene este prezentată în lucrările de iniţiere, încă din 1829, cînd Teodor Burada întocmeşte *Gramatica Românească de note pentru tot fundamentul chitarei compusă după cea evropenească.* Deci o metodă destinată chitarei avea să însemne prima încercare de teorie apuseană în limba română. Pe teritoriul patriei noastre au apărut şi alte lucrări teoretice şi practice, metode destinate instrumentelor. Într-una din paginile trecute am enunţat o metodă de pian, semnată de Philipp Caudella. Gheorghe Ruzitska în 1838 tipăreşte la Cluj o metodă proprie de canto. Asemenea metode, fără prea multe demonstraţii verbale, teoretice, se întîlnesc frecvent în Transilvania, fiind mai numeroase în domeniul orgii.

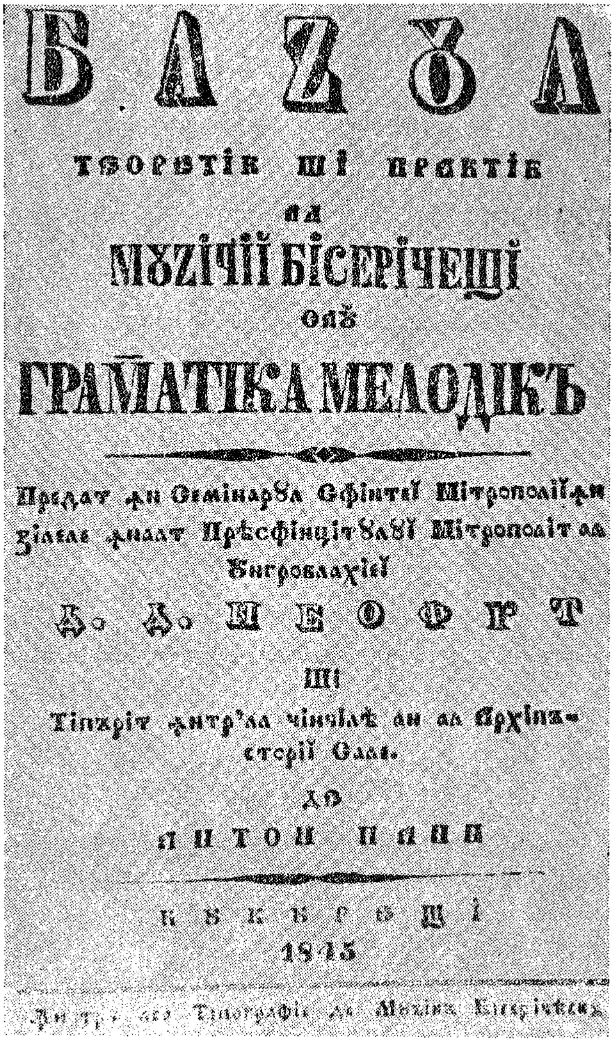
Gramatica Românească a lui T. Burada, scrisă cu litere cirilice, a fost păstrată în manuscris pînă în 1910. Din această cauză a avut un cerc restrîns de acţiune, fără repercusiuni asupra generaţiilor de tineri doritori să-şi însuşească noţiunile muzicale. Totodată, gramatica lui T. Burada, deşi avea un caracter teoretic, se axa pe profilul chitarei, ori, după 1840, acest instrument nu mai prezenta aceeaşi importanţă în practica muzicală profesionistă.

Meritul lucrării lui T. Burada constă în aceea că, într-o vreme cînd muzica apuseană şi notaţia guidonică era în plin proces de afirmare, înţelege sensul noului şi alcătuieşte în acest sistem o lucrare pedagogică în care se încearcă fixarea terminologiei muzicale româneşti : se numesc

---

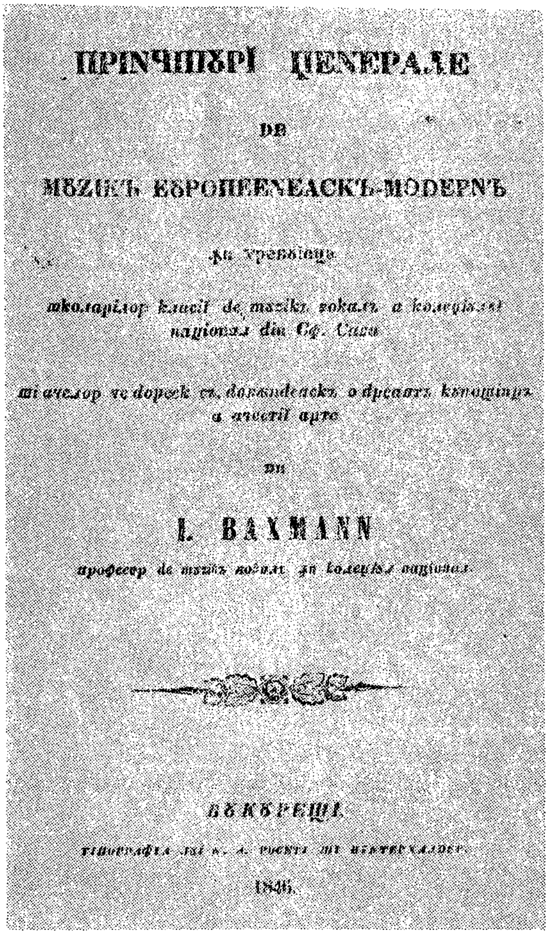
[1] În introducerea la *Bazul teoretic şi practic* citim : „Un muzic, chibzuind cu băgare de seamă, va cunoaşte că melodia glăsuită nu este decît plînsocuvîntare, cu care îşi descrie cinevaşi patimile sufleteşti şi trupeşti... Şi aceştia (urmaşii lui Adam — n.n.) care, după greşala sa, fiind izgonit din rai, a avut destulă materie de plînsocuvîntare, şi-a descris jalea izgonirii înaintea fiilor şi nepoţilor săi. Şi aceştia, imitîndu-l, şi-au putut forma mai multe moduri de plînsocuvîntări, cu care îşi descria patimile unul cîte altul, îşi împărtăşea bucuriile, îşi păştea turmele, şi cu un cuvînt : cu cîntare se năştea şi se îngropa ; precum vedem şi astăzi că fără muzică nimic nu să săvîrşeşte. Pentru că cu muzica toată vîrsta, toată viaţa şi toată fapta se împodobeşte şi se înfrumuseţează“.

notele *(e, ef, ghe, a, ha, țe, de, e)*; semnele de alterație — diezul va fi cruce, bemolul Be, iar becarul stricare ; durata va fi vremi și așa mai departe. Se dau și unele exerciții muzicale aplicative la regulile și semnele demonstrate.



Coperta lucrării lui Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, 1845.

Mai importantă și completă este lucrarea lui Ioan A. Wachmann *Principiuri generale de muzică evropenească modernă*, tipărită la București în 1846. Așadar, o carte de circulație, scrisă pentru nevoile impe-


ПРІНЧИПȢРІ ЏЕНЕРАЛЕ

ДЕ

МȢЗІКЪ ЕȢРОПЕНЕАСКЪ-МОДЕРНЪ

I. ВАХМАНН

БȢКȢРЕЩІ

1846.

Foaia de titlu a lucrării lui I. A. Wachmann : *Principiuri generale de muzică europenească modernă*, București, 1846.

rioase ale învățămîntului muzical din cadrul școlilor de cultură generală. I. A. Wachmann dispune de cunoștințe muzicale fiind, în același timp, și încercat compozitor. În plus, este la curent cu cele mai noi și diverse manuale de teorie și solfegiu apărute în țările Europei. Dar acestea, așa cum arată în prefață, nu-l satisfac : „Autorul acestei gramatici ar fi putut, cu mai multă înlesnire, să traducă o gramatică oarecare din marea sumă de gramatici bune ce se găsesc în limba franceză și germană, dar văzînd că cu (nici — n.n.) una dintre acestea nu împlinea trebuința noastră, nesocoti o osteneală mai mare ce-i trebui pentru compunerea unei gramatici după un plan deosebit..."

Lucrarea începe prin definirea muzicii, împărțirea în vocală și instrumentală, vocile, ce este melodia, armonia și continuă sistematic, trecînd în revistă noțiunile teoretice, dînd explicații clare și riguroase. Terminologia folosită este de proveniență franceză, corespunzător spiritului latin și corespondenței din limbile română și galică. Abordează și probleme mai complexe, cum ar fi diviziunea octavei, despre come, scările cromatice și enarmonice, problema intervalelor.

Problemele teoretice ridicate de I. A. Wachmann fundamentează în literatura noastră de specialitate un capitol continuat și perfecționat de pedagogi de prestigiu. Contribuțiile ulterioare lui Wachmann nu au restructurat radical viziunea inițială, ci au perfecționat-o și, mai ales, au aprofundat-o, lărgindu-i considerabil orbita, aducînd-o la zi. În aceeași perioadă, la Iași, Alexandru Petrino tipărește în 1850, pentru uzul cursurilor din cadrul corurilor bisericești, *Gramatica de muzică vocală pentru clasul filarmonic*. În esență, această gramatică încearcă introducerea teoriei apusene în instruirea cîntăreților, coriștilor bisericilor de



Vornicul Tudorachi Burada, autorul unei cărți de teorie a muzicii în limba română.

rit ortodox, neținînd seama de practica pedagogiei psaltice. (Un argument în plus pentru amploarea răspîndirii curentului muzicii apusene). În cele 15 pagini cît conține *Gramatica* lui Petrino, după o introducere lămuritoare, se dau noțiuni teoretice fundamentale referitoare la sunet (note), valoarea, diviziunile lui, măsurile, semnele „întîmplătoare", diezis, bemol, becaro, moduri, mișcare etc. Cercul cunoștințelor este mai limitat decît în lucrarea lui I. A. Wachmann, iar explicațiile sînt mai restrînse. Cu toate acestea, și broșura teoretică a lui A. Petrino vine în întîmpinarea necesității stringente de elaborare a manualelor atît de solicitate în țara noastră, angajată într-un amplu proces de reînnoire și deșteptare muzicală.

FOLCLORISTICA

A vorbi despre folcloristică, despre știința care se ocupă cu studierea muzicii populare în totalitatea manifestărilor sale pare prematur. Și totuși, în această epocă a trăit și activat Anton Pann, unul dintre cei mai de seamă folcloriști pe care i-a avut țara noastră.

Interesul pentru folclor se manifestă pe mai multe planuri : scrieri cu caracter descriptiv-teoretic, studii și culegeri. Din prima categorie fac parte articolele datorate unor oameni de cultură, scriitori care au sezisat valoarea artistică a melodiilor populare. În principal, am surprins contribuțiile de această factură atunci cînd ne-am ocupat de muzica populară și scrierile asupra ei. Studii s-au scris mai puține. Avem în vedere materialele elaborate de oameni cu o pregătire profesională care și-au propus să surprindă diferitele atribute structurale ale cîntecului și jocului popular. De obicei, asemenea studii sînt unele prefețe la colecții. O excepție, materialul lui Nicolae Filimon, *Jocul bănățean*, publicat în 1858.

Domeniul principal al preocupărilor folclorice este de natură empirică : culegerile și prelucrările de melodii care deja au fost prezentate într-un capitol anterior.

Se poate conchide că preocupările folcloristice au avut un pronunțat caracter pragmatic. Teoretizările nu prea erau la îndemîna acelor reprezentanți, ale căror merite sînt evidente, prin aportul practic pe care l-au adus cauzei afirmării specificului național al muzicii românești.

SUCCINTE PORTRETE ALE MUZICIENILOR ACESTEI PERIOADE[1]

ELENA ASACHI

Se naște la Viena la 30 octombrie 1789, într-o familie de muzicieni ; tatăl, Franz Anton Teyber a fost compozitor al capelei imperiale. Mediul muzical în care-și petrece copilăria, atît la Viena, cît și la Dresda, a avut urmări pozitive asupra formației sale muzicale. La aceasta se adaugă studiile sistematice, ca cele de canto, cu italianul Domenico Donzelli, precum și de pian, care, bănuim, le-a primit în familie.

Vine la Iași în calitate de guvernantă în casa lui Mihai Sturza. Se căsătorește în 1817 cu grecul Kiriaco Melirato, cu care are trei copii : Dumitru, Glicheria (alias Hermiona) și Alexandru. Divorțează în 1823, iar după trei sau patru ani se recăsătorește cu Gheorghe Asachi.

Elena Asachi și-a dedicat întreg talentul și cultura cauzei dezvoltării artei muzicale în Moldova. L-a secondat permanent pe soțul său în eforturile de înfiripare a vieții artistice, prin organizarea diverselor spectacole ocazionale teatralo-muzicale, susținînd activ înfiriparea unei activități artistice în casele boierilor. Dă lecții de pian, canto, chitară, compune numeroase partituri destinate, în primul rînd, pieselor lui Gheorghe Asachi. Dintre compozițiile sale reținem *Serbarea păstorilor moldoveni, cu cîntece și dansuri*, în cadrul căreia figurează și cantata *Cortul* (1834), *Privighetoarea ostașului moldovean*, imnul *Luceafăr lin*, aria *Se il fatro barbaro* (1837), melodrama istorică *Voichița de Romania* și altele.

Elena Asachi a murit la 9 mai 1877.

PHILIPP CAUDELLA

Familia Caudella a furnizat muzicii noastre personalități de reală importanță pentru afirmarea artei sonore. Philipp activează în prima parte în orașe transilvănene, pe cînd Serafim și apoi Eduard în Moldova.

[1] Portretele apar aici în ordine alfabetică.

Se naşte în localitatea Kochtein din Moravia, în anul 1770. Elev al lui Clementi, Albrechtsberger şi Beethoven [1], Philipp Caudella a fost un muzician multilateral : compozitor, organist, pedagog. Trăieşte la Viena, unde activează între altele în calitate de organist la Karlskirche şi apoi ca muzician al prinţului Kuraghin, pe care din 1810, timp de doi ani, l-a urmat în Rusia.

În Transilvania vine prin 1814, ca profesor angajat de aristocratul Farkas Wesselényi la Cluj, iar din 1817 se stabileşte la Sibiu, unde va deveni *regis cori* (dirijor) al bisericii catolice. Din anul următor predă noţiuni de teoria muzicii la Gimnaziul evanghelic. Nu-i lipsesc nici orele de muzică date în casele particulare — între altele şi în familia negustorului român Hagi Pop.

Compune numeroase lucrări în genul a cappella — motete, cantate, vocal-instrumentale — excelînd în variaţiuni ; publică o culegere de piese de orgă, *Choralbuch*, în 1823, la Sibiu, şi o metodă de pian *Piese de exerciţiu progresive*.

În primăvara lui 1824, se îmbolnăveşte de tuberculoză. Moare la 21 septembrie 1827.

HENRI EHRLICH

Henri Ehrlich (Alfred) s-a născut la Viena la 5 octombrie 1822. Părinţii săi au locuit la Iaşi, ceea ce a făcut ca Ehrlich să trăiască încă din fragedă copilărie, mai mulţi ani, în ţara noastră, de care a fost legat în tinereţe.

A studiat pianul şi vioara. Dintre profesorii săi vienezi trebuie menţionaţi Heuselt, Bocklet, Talberg. A luat şi lecţii de compoziţie cu S. Sechter. Din 1842 este prezent în viaţa muzicală a ţărilor româneşti, susţinînd concerte în calitate de violonist şi pianist. Predă lecţii de muzică. Din această perioadă îi datează primele compoziţii. Lucrarea cea mai importantă şi care ne priveşte pe noi este colecţia de *Melodii naţionale româneşti*, publicată la Viena în 1850. Preocupările sale pentru cunoaşterea şi prelucrarea pentru pian a melodiilor populare româneşti sînt demonstrate de mai multe manuscrise, între care *România*.

Recunoscut pentru calităţile sale de muzician, Ehrlich a fost invitat de către regele George V la Hanovra, în calitate de pianist al curţii. În anii 1855—1862 îl găsim în diferite oraşe europene : Wiesbaden, Londra, Frankfurt pe Main şi apoi la Berlin ; Predă pianul la conservatorul din Berlin, timp de zece ani.

Ehrlich a compus numeroase piese pentru pian, între care *Piesă de concert pe teme maghiare* şi *Variaţiuni pe o temă proprie*.

Ehrlich a desfăşurat o susţinută activitate de critic muzical, publicînd cronici în „Algemeine Zeitung“, „Berliner Tageblatt“, „Die Gegenwart“, „Die neue Berliner Musikzeitung“. A scris de asemenea numeroase lucrări cu caracter muzicologic, între care *Viaţa artei, arta vieţii“, „Artă şi meşteşug“*. Cea mai importantă este *Estetica muzicală în dezvoltarea sa de la Kant pînă în zilele noastre*.

A murit la Berlin la 29 decembrie 1899.

NICOLAE FILIMON

Scriitorul Nicolae Filimon a desfăşurat o susţinută activitate pe tărîmul criticii muzicale.

---

[1] Informaţie deţinută de la Viorel Cosma.

Viaţa sa furnizează puţine date biografice, ceea ce nu înseamnă că nu înregistrează momente demne de reţinut. Se naşte la Bucureşti, în 6 septembrie 1819. Tatăl lui era preot. Copilăria şi-o petrece în vîltoarea mahalalelor supuse unor impresionante metamorfozări. Rămas orfan la 11 ani, trece prin multe greutăţi care-l oţelesc, nealternîndu-i firea veselă, cu înclinaţii epicureice. Mama îl încredinţează dascălului Chiru pentru a-l iniţia în tainele scrisului, aritmeticii şi muzicii. O atracţie deosebită o exercită asupra sa cîntările lăutăreşti, bisericeşti şi apoi spectacolele trupelor străine de operă. Pasiunea pentru arta muzicală se traduce în hotărîrea sa de a îmbrăţişa cariera de instrumentist. Studiază flautul cu Michael Folz şi se angajează în orchestra operei italiene, unde va funcţiona timp de doisprezece ani în calitate de corist şi flautist. Din 1857 se consacră definitiv activităţii publicistice, cronicar la „Naţionalul" şi „Dîmboviţa". Întreprinde în 1858 o călătorie documentară în Ungaria, Austria şi Germania.

Susţinător înfocat al operei italiene, autorul *Ciocoilor vechi şi noi* contribuie din plin la progresul artei muzicale în societatea noastră, militînd, către sfîrşitul vieţii, pentru o creaţie legată de mediul românesc, pentru o muzică naţională. Articolele sale, bazate pe o amplă informaţie, dublate de talent şi spirit critic, marchează începutul criticii muzicale în ţara noastră. N. Filimon a manifestat preocupări artistice multilaterale. S-a interesat îndeaproape şi de folclor, elaborînd studii, notînd diverse producţii populare literare. O boală năpraznică îl răpune la 19 martie 1865, în vîrstă de 46 de ani.

ALEXANDRU FLECHTENMACHER

Indiscutabil, Alexandru Flechtenmacher rămîne o figură proeminentă a muzicii noastre. De numele său se leagă începuturile creaţiei profesioniste naţionale, activitatea trupelor muzicale teatrale şi înfiinţarea conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi.

Vede lumina zilei la Iaşi, la 23 decembrie 1823, într-o familie de cărturari. Tatăl, Cristian, jurisconsult şi apoi profesor universitar, iar mama Johanna, o femeie cultă, bună pianistă. De origine saşi, părinţii muzicianului sînt, de loc, din Braşov.

Talentul muzical al lui Alexandru (Adolf) este stimulat de mama sa, care-l iniţiază în arta sunetelor. De la opt ani studiază vioara cu Paul Hette şi cu un instrumentist din orchestra teatrului de varietăţi din Iaşi, pe nume I. Leitner. În scurt timp, copilul Flechtenmacher ia parte, în calitate de violonist, în orchestra teatrului, dovedind o reală precocitate. Remarcat într-un concert de logofătul Costache Conachi, este trimis la studii în capitala Austriei. Studiază vioara, cu Joseph Böhm şi Joseph Mayseder, armonia şi compoziţia. După trei ani se manifestă în recitaluri şi concerte publice, la Viena şi Odessa. Din aceeaşi perioadă datează şi primele încercări de compoziţie, ca *Variaţiuni pe teme din opera Norma.*

Îmbolnăvirea gravă a tatălui său determină o schimbare bruscă în cursul vieţii lui Alexandru Flechtenmacher — îşi întrerupe studiile şi se întoarce la Iaşi. Moartea tatălui, care lasă o familie de şapte copii, îl obligă pe „primul născut" să se ocupe de întreţinerea ei. Astfel, Alexandru se angajează în orchestrele diferitelor trupe de operă din Iaşi, iar din 1844 devine prim violonist (ceea

ce era sinonim cu dirijorul de astăzi) al orchestrei trupei lui M. Millo, cu care-și inaugurează o prodigioasă colaborare, ca apoi să fie numit capelmaistru al Teatrului Național.

Din acest moment, întreaga activitate și-o închină muzicii românești. De menționat că, încă din copilărie, îndrăgise melodiile populare pe care le executa la vioară. În 1846 editează o *Colecție de cîntece naționale.* Se integrează activ în mișcarea de redeșteptare națională din jurul anului 1848, îndreptîndu-și atenția spre izvoarele vii ale geniului popular. Inspirația compozițiilor sale și-o caută în melodiile folclorice, iar textul, în lucrările autorilor moldoveni : V. Alecsandri, M. Millo, A. Russo, C. Negruzzi. Din această perioadă datează numeroase vodeviluri : *Spiridon și Samson, Cocoana Chirița, Nunta țărănească, Nicșorescu, Doi țărani și cinci cîrlani,* care-l impun drept creatorul genului în muzica românească. Tot acum compune *Uvertura națională Moldova* și opereta-vrăjitorie *Baba Hîrca,* al cărei succes de public a fost fără egal. Prin *Baba Hîrca,* Flechtenmacher fundamentează pilonii genului liric în muzica noastră.

Urmează în viața compozitorului moldovean o perioadă de peregrinări, legate de activitatea sa de capelmaistru : Focșani, București, Craiova, Iași, ca, în cele din urmă, să se stabilească definitiv la București, în 1855. Se căsătorește cu Ana Maria Mavrodin, actriță și autoare literară. Compune în continuare vodeviluri, dintre care cel mai popular va fi *Scara mîței.* Acordă atenție și cîntecului, ceea ce este ilustrativ prin titlurile legate de Unire : *Marșul Unirii, Imnul pentru Domnitor, Hora Unirii* și altele.

O nouă componentă se alătură activității sale, cea didactică. Conștient de necesitatea organizării învățămîntului muzical, elaborează o serie de memorii, propuneri, pentru înființarea conservatoarelor de muzică. Eforturile sale se încununează de succes : la 6 octombrie 1864, domnitorul Alexandru Ioan Cuza semnează decretul de înființare a conservatoarelor din Iași și București. Director al acestuia din urmă este numit A. Flechtenmacher, post în care va rămîne timp de cinci ani. Nefiind sprijinit în cererile sale pentru dezvoltarea corespunzătoare a învățămîntului muzical, își prezintă demisia, rămînînd profesor de vioară. Îndeletnicirile profesorale îi lasă puțin timp pentru compoziție. Dintre lucrările mai importante, asupra cărora își concentrează eforturile, reținem opera istorică *Fata de la Cozia.*

După 1872, A. Flechtenmacher este încercat de numeroase lovituri și decepții. Îi moare unicul fiu la vîrsta de 17 ani. Înfiază o fetiță, care îi va pricinui nenumărate suferințe : nefericită în căsnicie, șantajată de un tînăr căpătuit, își va pune capăt zilelor. În plus, casa cumpărată de A. Flechtenmacher la Cîmpulung-Muscel (Mățău) va fi mistuită într-un fulgerător incendiu în care se prăpădesc aproximativ 600 de manuscrise. La acestea se adaugă indiferentismul oficialității care tergiversează la infinit acordarea dreptului legitim al bătrînului muzician, bolnav și suferind : acordarea pensiei de merit cuvenită. Ultimii ani ai vieții au fost extrem de dramatici ; compozitorul, care făcuse să răsune arii și cîntece pe buzele tuturor, muzicianul care înfiripase mișcarea națională românească, se află părăsit și uitat, zbătîndu-se în nenumărate nevoi materiale, într-o cameră întunecoasă dintr-o casă insalubră. Zadarnice au fost toate demersurile, apelurile și criticile vehemente apărute în presă la adresa guvernanților. În această apăsătoare situație moare la 28 ianuarie 1898. Pe cît de strălucitoare a fost cariera sa în anii tinereții și maturității, pe atît de sumbră a fost în ultimele două decenii.

Muzica n-a putut să-i dea satisfacţii materiale durabile, să-i asigure minimul de existenţă necesar. Ce păcat că acest muzician, care s-a dăruit pe altarul muzicii româneşti, n-a beneficiat şi în timpul vieţii de recunoştinţa meritată!

IOSIF HERFNER

Compozitorul I. Herfner, austriac de origine, se naşte în 1795. Vine la Iaşi în februarie 1826, fiind îndemnat de boierii din Cernăuţi, şi se ocupă cu predarea cunoştinţelor muzicale, inclusiv pianul. Din 1830 îl înlocuieşte pe Fr. Ruzitski la conducerea muzicii strajei pămînteşti. În această calitate susţine o muncă neobosită, iniţiind în tainele muzicii şi cîntării la instrumente pe oştenii moldoveni, proveniţi, în majoritate din mediul ţărănesc. Cu ei obţine succese răsunătoare. Activitatea sa îmbrăţişează, în afara îndeletnicirii de profesor şi conducător al fanfarei militare, pe cea de capelmaistru la diferite trupe străine, ca bunăoară, a fraţilor Foureaux.

I. Herfner a compus numeroase lucrări în diferite genuri, excelînd în domeniul fanfarei. Din creaţia sa sînt de menţionat opera *Tobern* (Dinber (n)?), misse, un oratoriu, uverturi, ca cea la drama naţională *Dragoş*, muzică la piese de teatru, potpuriuri, cîntece, piese pentru pian. Una dintre cele mai însemnate compoziţii va rămîne *Uvertura naţională* pe teme populare româneşti.

De menţionat că se căsătoreşte cu o moldoveancă (?) cu care are un fiu, George Herfner, care va ajunge general în armata română. I. Herfner moare în ianuarie 1865. Numele său este înscris cu litere de aur în istoria muzicii militare din patria noastră.

MACARIE IEROMONAHUL

Personalitate marcantă a vieţii româneşti din prima parte a secolului XIX, Macarie Ieromonahul a militat pentru redeşteptarea culturii naţionale, iniţiind o amplă acţiune pentru tipărirea cîntărilor bisericeşti în limba română.

Datele biografice care se cunosc sînt incomplete. Se presupune că s-a născut înainte de 1770, într-o familie de ţărani din satul Perieţi, judeţul Ialomiţa. Are un frate şi o soră, care poartă numele Perieţeanu. De mic, Macarie intră în mînăstirea Căldăruşani. Remarcat de Dositei Filitis, este luat pe lîngă acesta. Învaţă muzica cu protopsaltul Constantin, ajungînd un bun cunoscător. Dorind să se specializeze în acest domeniu, se înscrie la şcoala lui Petru Efesiul, reprezentant al muzicii greceşti, iniţiator al reformei notaţiei greco-bizantine.

Alegerea lui Dionisie Lupu ca mitropolit al Ţării Româneşti, în 1819, deschide perspective de afirmare pentru Macarie, odată cu înfiinţarea, pe lîngă mitropolie, a unei şcoli de muzică, la care este numit epistat (director) şi dascăl. Primeşte şi însărcinarea tălmăcirii cîntărilor bisericeşti în limba română, avînd ca ajutor pe Anton Pann şi Panaiot Enghiurliu. Macarie nu precupeţeşte nici un efort pentru a se achita de nobila misiune ce i-a fost încredinţată. Patriot înflăcărat, el nu se putea împăca cu situaţia existentă, cînd muzica era înfeudată străinismului. Răscoala lui Tudor Vladimirescu îl face să ajungă cu manuscrisele sale la Sibiu, de unde, prin intermediul casei negustoreşti Hagi Pop, se duce la Viena,

unde își tipărește : *Teoreticonul, Anastasimatarul* și *Irmologhionul.* Se întoarce la București în toamna anului 1823, unde desfășoară o muncă intensă pentru răspîndirea cărților sale și dezvoltarea învățămîntului muzical în condiții extrem de grele. Mai tipărește *Tomul al doilea al Antologiei* (1827) și *Prohodul Domnului* (1836). Moare în 1836 la Mănăstirea Viforîta, fiind bolnav de „dambla".

Macarie a format numeroși psalți care i-au continuat activitatea. Totodată, a lăsat posterității manuscrisele : *Stihirarul, Papadichie, Irmologhion Calofonicon, Pricestniar, Cîntările Sfintei liturghii, Canonul Stîlpărilor, Anixandarii, Laude, Axionul,* psalmul *Fericit bărbatul* și *Doxologia sfîntului Ambrosie al Mediolanilor.* De menționat că în 1823 compune cîntări laice, pentru „tragediile cele politicești". Între acestea figurează „Cîntarea dimineții", pe versuri de I. H. Rădulescu.

CAROL MICULI

Compozitorul și pianistul bucovinean Carol Miculi se naște la Cernăuți, la 20 octombrie 1821 ; tatăl : Nicolae, moldovean, iar mama : Maria (n. Guttmann), vieneză, născută la Nürnberg. Copilăria și-o petrece în orașul natal, unde începe să studieze sistematic pianul cu mama sa, o distinsă muziciană, iar apoi cu Franz Kolberg. La Viena, din 1838, urmează cursurile facultății de medicină. Dragostea pentru muzică îl determină să-și întrerupă studiile. Pleacă la Paris unde studiază compoziția cu Henri Reber, iar apoi (1844—1847) cu reputatul compozitor Frédéric Chopin. Între ei se statornicește o prietenie durabilă. Evenimentele anului revoluționar 1848 îl obligă să se întoarcă pe meleagurile natale. Întreprinde turnee și călătorii în Moldova și Țara Românească, stabilind relații de prietenie cu cărturarii români, îndeosebi cu familia Hurmuzachi și cu Vasile Alecsandri.

Admirator al folclorului românesc, întocmește și publică, după 1850, *Quarante huit airs nationaux roumains.* Cele patru caiete ale acestei colecții cuprind transcripții și aranjamente armonice ale melodiilor românești de largă circulație. Oferindu-i-se postul de director al Societății de muzică din Lemberg, părăsește definitiv Cernăuțiul. În scurt timp i se încredințează postul de director al conservatorului din orașul în care-și fixase noul domiciliu.

Carol Miculi compune piese pentru pian : *Quatre mazurka, op. 3, Six pièces, op. 9, Ballade, op. 12, Six valses, op. 18, Vingt pièces, op. 24* (două a la rumana), lieduri. Stilul său este puternic influențat de personalitatea profesorului său, Chopin. Publică, pe lîngă colecțiile de melodii românești, cîntece populare franceze, poloneze. Pentru solo bas și cor compune *Hora românească.* Scrie și lucrări religioase, ca bunăoară *Veni creator,* pentru cor mixt și orgă. Una dintre cele mai valoroase lucrări, considerată de Vasile Alecsandri drept „un giuvaer muzical", este *„Liturghia românească"* (1864).

Activitatea didactică a lui C. Miculi se concretizează pe plan teoretic în ceea ce a lăsat în manuscrisul *Der Canon.* O susținută pasiune depune în editarea postumă a creației lui Fr. Chopin după manuscrise. Rezultatul va fi *Friedrich Chopin's Pianoforte-Werke,* Leipzig, 1879, Band I-XVII.

Activitatea muzicală și neîntreruptele legături pe care le întreține cu țara noastră și personalitățile vieții artistice românești, îl fac pe Titu Maiorescu să propună, în 1875, și să mijlocească stabilirea definitivă a lui C. Miculi la București, oferindu-i-se clasa de pian și „cursul înalt de compozițiune". Propunerea

lui Maiorescu coincide cu propunerea ce i se făcuse privitoare la editarea operelor compozitorului polonez. C. Miculi optează pentru această a doua alternativă. Se stinge din viaţă la 21 mai 1897.

ANTON PANN

Personalitate culturală multilaterală, Anton Pann reprezintă în muzica românească tipul muzicianului creator, adunător şi popularizator, avînd merite importante în acţiunea de românizare a cîntării bisericeşti, în domeniul folclorului muzical şi literar.

Originea sa etnică este învăluită în ceaţa timpului. Născut la Sliven, în sudul Dunării, probabil în anul 1796, din părinţii Pantaleon sau Pandele Petroveanu, căldărar, despre care se spune că era român, iar mama Tomaida, grecoaică. Dintre cei trei fraţi, Anton, dat fiind constituţia sa fizică plăpîndă, este dat să înveţe carte la dascălul bisericii satului natal. Rămînînd orfan de tată în 1806, în anii războiului ruso-turc, mama cu fiii se refugiază în nordul Dunării. Pentru o perioadă se stabileşte la Chişinău, unde Anton, dotat cu o voce plăcută, intră în corul catedralei, în rîndul „sopranilor armoniei eclesiastice“, învăţînd să cînte pe note.

În iarna grea a anului 1812, Tomaida cu unicul fiu rămas în viaţă, Anton, în urma asediului Brăilei, se stabileşte la Bucureşti. La 16 ani, cît avea pe atunci, A. Pann cunoştea cîteva limbi (româna, bulgara, greaca, turca şi rusa), poseda noţiuni de psaltichie, de muzică europeană. În plus era înzestrat cu o voce penetrantă. Aceşti factori îi deschid cercurile muzicienilor greco-psalţi în mediul cărora se integrează, impunîndu-se în scurt timp. Pînă în 1820 îşi desăvîrşeşte cunoştinţele de psaltichie, fiind la curent cu ideile reformatorilor cîntării bizantine. Dionisie Lupu îl însărcinează, alături de Macarie Ieromonahul şi P. Enghiurliu, cu traducerea cîntărilor bisericeşti în româneşte.

Evenimentele anului 1821 îl obligă să se refugieze din Bucureşti. Alege Braşovul, unde găseşte angajament la biserica din Schei. Intră în anturajul cărturarilor români, le cunoaşte lupta politică, pentru emancipare naţională şi socială. Reîntors la Bucureşti, îşi reia îndeletnicirea abia începută anterior, „românirea“ cîntării bisericeşti. Concomitent se afirmă ca un muzician neîntrecut în interpretarea cîntecelor vocale, de lume, atît de mult gustate de pătura burgheziei în ascensiune. La Rîmnicul Vîlcea, în 1826, deţine un post de cîntăreţ de strană şi profesor la şcoala de muzică a episcopiei Rîmnicului. Aici are o aventură amoroasă soldată cu răpirea viitoarei sale a doua soţii, „sora Anica“, cu care ajunge peste munţi la Braşov. Tot mai insistent se manifestă în creaţie, dînd la iveală lucrări literare, muzicale, religioase. Între acestea: *Calendarul lui Bonifaţie Setosul, Versuri muziceşti, Cîntece de stea, Poesii deosebite.*

Reîntors din Transilvania, se va stabili definitiv la Bucureşti, unde desfăşoară o intensă muncă tipografică. În acest sens scrie neobişnuit de mult. În 1840 se căsătoreşte a treia oară cu Ecaterina (Tinca), care îi va rămîne credincioasă. Scrierile literare, de tipul *Fabule şi istorioare,* alternează cu tipărituri religioase, *Noul Doxastar al lui Dionisie Fotino.* În 1845 publică una din lucrările sale capitale: *Bazul teoretic şi practic sau Gramatica melodică.* În anii următori

tipăriturile se țin lanț : calendare, *Povestea vorbei*, *Irmologhion*, *Rînduiala Sf. Liturghii* etc.

În 1850 vede lumina tiparului ampla colecție *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, în două broșuri, iar după doi ani, în șase, cuprinzînd cîntece folclorice de diverse genuri. În această perioadă inițiază în muzică pe Gheorghe Ucenescu, venit de la Brașov. Neobositul autor, culegător și editor A. Pann publică alte noi lucrări, dintre care : *Tipic bisericesc*, *Noul Anastasimatar*, *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*. O răceală, dublată de tifos, îl răpun la 2 noiembrie 1854.

Pentru a înțelege mai adînc figura sa complexă, trebuie subliniată, o dată în plus, activitatea sa laborioasă, desfășurată pe tărîmurile cele mai contradictorii : dascăl și psalt, ocupîndu-se de smeritele cînturi bisericești, și cîntăreț „de inimă albastră", prezent cu firea sa glumeață și iradiantă la cele mai gălăgioase petreceri în mahalalele capitalei. Anton Pann a îmbinat fericit cultura orientală, pe care și-o însușise, cu tendințele înnoitoare venite din Apus, în toate domeniile. Ca și pentru literatură, pentru muzică A. Pann reprezintă strălucita îmbinare a tipului rapsodului popular cu cea a creatorului genial. În persoana lui regăsim o epocă necunoscută din alte surse, ce datează în urmă cu cel puțin un secol și, totodată, de la el pornește o traiectorie specifică folclorului orășenesc, cu rădăcini ce-și trag seva din toate mediile muzicale posibile pe atunci, inclusiv cel țărănesc.

FRANÇOIS RUZITSKI (ROUSCHITZKI, RUZITSKA)

Datele biografice ale lui Fr. Ruzitski lipsesc. Probabil s-a născut în 1795. Se știe că este fiul muzicianului morav stabilit la Viena, Wenzel Ruzitska (François), violoncelist. Mai are doi frați, Carol și Gheorghe. Împreună cu tatăl, înjghebau ansambluri camerale. În această ipostază ar fi fost angajați la Capela Curții din București, care a existat pînă în 1813. Expirînd contractul, frații se împrăștie. Gheorghe, devenit Georgy, se stabilește definitiv la Cluj, iar Franz ajunge la Iași, fiind cunoscut sub numele de François. În capitala Moldovei, acesta activează ca profesor de muzică în case particulare. Este primul capelmaistru al muzicii Stabului. Importanța sa pentru muzica românească constă în aranjarea și tipărirea, la Iași, în 1834, a broșurii : *Musique orientale, 42 chansons et danses moldaves, valaques, grecs et turcs, traduits, arrangés et dédiés à son Excellence Monsieur de Kisseleff, Président plénipotentiaire des Divans de Moldavie et de Valachie, Lieutenant général.* François Ruzitski mai compune și alte piese instrumentale, între care un „*Quadrille pour le piano-forte sur des thèmes moldaves*". Interesant că, în 1838, Ruzitski publică la Iași un manual de șah în limba română : *Giocul șătrancii*[1].

GHEORGHE RUZITSKA

Gheorghe Ruzitska, fratele său, joacă un important rol în viața muzicală a Transilvaniei. Se naște în 1788 la Viena. Studiază muzica cu abatele Gelinek.

[1] Cosma, Viorel, *Muzicieni români*, op. cit., p. 388.

Din 1810 este angajat ca profesor în familia Janos Banffy din Cluj. Înfiinţează în 1819 Societatea muzicală din Cluj, care se va transforma în conservator de muzică.

Susţine cu pasiune înjghebarea unei vieţi muzicale clujene, iniţiind în cadrul conservatorului organizarea a numeroase concerte simfonice şi recitaluri. Se află în permanentă legătură cu cercurile muzicale din Viena, îndeosebi cu cel al cneazului rus A. K. Razumovski. Moare în 1869.

În domeniul creaţiei, Gh. Ruzitska a lăsat numeroase lucrări : o simfonie, fantezii pentru orchestră, uvertura „*Zrinyi*", patru cvartete de coarde, trei cvintete, cinci messe, un recviem, piese instrumentale, variaţiuni pentru pian.

GHEORGHE UCENESCU

Elev al lui Anton Pann, Gheorghe Ucenescu a fost unul dintre muzicienii eclesiastici de vază, cu reale merite în domeniul pedagogiei şi culegerii folclorului. Se naşte în 1830, la Cisnădie, lîngă Sibiu. De mic copil se consacră muzicii, învaţă cîntările rituale şi teoria muzicii psaltice, ca apoi să funcţioneze de la 14 ani la biserica Sf. Treime de pe Tocile, din Braşov. Eforii bisericii Sf. Nicolae, în dorinţa întăririi raporturilor cu Ţara Românească şi în domeniul muzicii culte, îl trimit pentru specializare la Bucureşti unde, timp de doi ani, va învăţa tainele muzicii străvechi cu Anton Pann. Aceşti ani, 1850—1852, marchează un adevărat reviriment în viaţa lui Ucenescu, care nu ezită să se despartă de tînăra sa soţie la numai cîteva săptămîni după nuntă. Cu A. Pann, Ucenescu aprofundează tipicul cîntărilor, gramatica muzicală, însuşindu-şi, concomitent, şi un bogat repertoriu. În plus, discipolul transilvănean vine în contact cu preocupările creatoare şi folclorice ale dascălului. De la el preia şi pasiunea scrisului. Reîntors la Braşov, Gh. Ucenescu este numit cîntăreţ la biserica Sf. Nicolae din Schei. Moare în 1896.

Activitatea sa creatoare muzicală se concretizează în lucrările : *Cîntece de stea şi colinde ce se cîntă la naşterea D. nostru Is. Hr.*, Braşov, 1856 ; *Sonoru sau frumos răsunătoarele plînso-cînturi ale înmormîntării Domnului şi Mîntuitorului nostru Iisus Hristos*, Braşov, 1862 ; *Magazin de cînturi vechi şi noi*, Braşov, 1863 ; *Versurile naşterii Domnului nostru Iisus Hristos*, Braşov (1865) ; *Tractatu Teoretico-Practicu de Muzica Ecclesiastica greco-orientală*, Braşov, 1881 ; manuscrisul *Carte de cînturi, cu note de psaltichie, scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann*, la 1852.

ION ANDREI WACHMANN

Alături de A. Flechtenmacher, Ion (Johann) Andrei (Andreas) Wachmann a desfăşurat o prodigioasă activitate pentru promovarea muzicii în societatea noastră, pentru făurirea unor compoziţii inspirate din cîntecul şi realitatea românească. Se ştie că se naşte în 1807, probabil în Boemia (Budapesta ?). Studiază la Viena. Deducem că îşi făureşte o solidă pregătire muzicală, fapt pentru care este angajat în trupe germane de operă. Cu formaţia lui Theodor Müller vizitează, în 1830, Bucureştii, unde rămîne tot restul vieţii. În scurt timp, calităţile sale interpretative (instrumentist, capelmaistru) vor fi dublate de talentul componistic afirmat întîia oară la noi, cu ocazia reprezentării operei sale *Les Bracon-*

nières (1834). Îi urmează alte creații lirice, între care opera românească *Zamfira*, vodevilul *Triumful amorului*, mistuite de incendiul imobilului în care locuia în 1847.

În 1835, I. A. Wachmann devine conducătorul școlii publice de muzică, înființată în cadrul „Societății filarmonice". În această calitate are meritul că, în scurt timp, pregătește elevii claselor vocale și instrumentale să susțină în public recitaluri, arii și opera *Semiramida* de G. Rossini în limba română. Deși școala se desființează, I. A. Wachmann își continuă preocupările didactice. În 1846 tipărește *Principuri generale de muzică europenească-modernă*. În repetate rînduri înaintează guvernului propuneri, memorii pentru reînființarea școlii de muzică, pentru organizarea unui conservator.

Evenimentele anului revoluționar 1848 îl găsesc alături de intelectualii ce luptă pentru drepturile sociale. Animat de patriotism, I. A. Wachmann compune un fragment de operă inspirată din eroismul luptei românilor pentru libertate, avînd în centru figura glorioasă a lui Mihai Viteazul.

Activitatea de bază o depune în cadrul formațiilor muzicale. Din 1851, devine colaboratorul actorului C. Caragiale, unul din animatorii teatrului românesc, conducînd orchestra teatrului și compunînd numeroase vodeviluri, operete, opere. Dintre cele peste șaizeci de titluri, remarcăm: *Corbul român, Amorul dracului, Fata aerului, Roza magică, Iudita și Olophern, Prăpăstiile Bucureștilor, Zoe, Jianul, Claca țărănească, Lampa minunată, Manoli Meșter, Nunta țărănească, Papelka, Steaua păstorului.*

În stilul muzical al compozitorului se produce o cotitură radicală, prilejuită de aprofundarea muzicii populare românești, de întocmirea celor patru caiete de melodii naționale (prelucrări pentru pian): *Romania, Bouquet de mélodies valaques, L'Echo de la Valachie, Les Bords du Danube*, editate în perioada 1849—1858.

I. A. Wachmann se identifică în toate actele sale cu năzuința supremă de a forma muzica națională. Încadrat organic în lupta pentru progresul culturii românești, cererea sa de obținere a cetățeniei române, care i-a fost acordată, apăruse ca o necesitate legitimă.

I. A. Wachmann abordează și alte genuri. Compune cîntece, *„Hora Unirii"* (alta decît cea cunoscută), muzică simfonică, *Uvertura la „Claca țărănească"*, *Uvertura Națională*, muzică bisericească, motete, misse, liturghii (Liturghia după psaltichie).

Moare la 56 ani, în august 1863, la București, în plină activitate creatoare.

LUDOVIC WIEST

Instrumentist, pedagog, șef de orchestră (militară și simfonică), compozitor, Ludovic (Louis) Wiest a susținut o multilaterală activitate timp de mai bine de cinci decenii în slujba muzicii noastre. Originar din Viena, Ludovic Wiest s-a născut la 25 martie 1819. Studiile le face în orașul natal, cu profesorii Carl Böhm și Simon Sechter. La București vine în 1838, ca angajat al domnitorului Ghica Vodă, în postul de conducător al muzicii ștabului ce înlocuia meterhaneaua, unde se menține pînă în 1858. Paralel desfășoară o neobosită activitate în fruntea orchestrei Teatrului Național, a orchestrei Curții domnești, a operei italiene (1844—1860), ca prim violonist sau capelmaistru. De menționat că înjghebează orchestre proprii cu care susține programe în grădini celebre bucureștene.

L. Wiest, eminent violonist, posesorul unei impresionante virtuozități, prezintă numeroase recitaluri și concerte, contribuind astfel la înfiriparea vieții noastre muzicale. Întreprinde turnee peste hotare, concertînd cu succes la Viena, Paris, Milano, Constantinopol, Budapesta, Odessa. Deosebit de călduros au fost primite concertele sale în orașele din Banat și Transilvania. Din 1863, devine profesor la școala de muzică instrumentală din București, iar apoi la Conservatorul abia înființat, unde va forma numeroși violoniști de prestigiu.

Preocupările componistice, fără să fie de amploarea celor înregistrate de A. Flechtenmacher sau I. A. Wachmann, se soldează cu lucrări de fanfară, muzică la piese de teatru, vodeviluri, baletul *Doamna cu părul de aur sau Demonul dansului învins* (1869), cîntece populare aranjate pentru pian, piese instrumentale, fantezii pentru vioară și pian, ca *Privighetoarea de peste Olt*, *Nunta țărănească*, potpuriuri, un *Concert patetic pentru vioară și pian* (1852).

Moare la 18 ianuarie 1889, lăsînd în urma sa o familie împovărată, numărînd 18 copii, majoritatea consacrîndu-se muzicii. Mai cunoscut a fost pianistul și compozitorul Iuliu Wiest.

1824 S-a născut muzicianul-psalt Ștefanache Popescu. Din acest an datează o voluminoasă „Colecție moldovenească", care cuprinde piese destinate pianului, între care și melodii populare.

Are loc premiera operei *Freischütz* de K. M. Weber, în țara noastră.

1825 La Cluj școala de muzică primește denumirea de „Conservatorul de muzică".

La Brașov funcționează capela orășenească (orchestră simfonică).

1826 Elevii seminarului din Blaj joacă piesa cu muzică *Egloga pastorală*, de Timotei Cipariu.

În *Dizionario e bibliografia della Musica* se publică un studiu despre muzica românească din Transilvania. La Buda, Constantin Loga publică *Octoih sau Catavasier*, avînd în prefață valoroase idei privitoare la expresia muzicală.

1827 La Brașov, ca și în anii precedenți, se organizează concerte instrumentale.

1828 La Iași se înființează o școală de cîntări psaltice condusă de Grigorie Vizantie.

1830 Se naște psaltul George Ucenescu la Cisnădie-Sibiu. Eftimie Murgu recurge la cinci melodii românești pentru susținerea latinității românilor.

Brănescu Pană întocmește un manuscris cu cîntece vocale.

La Iași ia ființă muzica strajei ostășești condusă de François Ruzitski.

Se naște pianistul Carol Filtsch (26 mai).

Trupa lui Eduard Kreibig susține o stagiune de operă la București.

1831 La Timișoara se afirmă trupa de operă a lui Theodor Müller.

1832 La Sibiu se înființează o școală de muzică.
O fanfară militară ia ființă la București.
Frații B. și J. Foureaux inaugurează seria stagiunilor de vodevil francez la Iași.

1833 Trupa de operă a lui Theodor Müller își începe activitatea la București.
La București se pun bazele Societății filarmonice.

1834 În cadrul Societății filarmonice din București se înființează Școala de muzică vocală, declamație și literatură.
La Iași, François Ruzitski publică : *Muzică orientală, 42 cîntece și dansuri moldovenești, valahe, grecești și turcești.*
Se reprezintă piesa cu muzică *Dragoș, întîiul Domn suveran al Moldovei.*
Asociația iubitorilor de muzică din Arad pune bazele unui conservator.
La Brașov ia naștere o școală de muzică în cadrul copelei orășenești.

1835 La Iași se înființează Conservatorul filo-dramatic. Elevii Societății filarmonice din București joacă vodevilul *Triumful amorului* de I. A. Wachmann.
Tot la București are loc premierea românească a operei *Norma* de Bellini.

1836 La București ia ființă „Horul trupei vocale“ condus de Visarion, care avea menirea să cultive cîntarea religioasă armonică.
Se naște la 10 februarie Eduard Wachmann.
Elevii școlii de muzică a Societății filarmonice din București prezintă în limba română fragmente din opera „*Semiramida*“ de Rossini.
Moare Macarie Ieromonahul.

1837 În *Limba și literatura română la valahi,* publicată la Berlin, M. Kogălniceanu acordă un rol important muzicii, cîntecelor populare.
Trupa de teatru C. Caragiale și C. Aristia reprezintă la București vodevilul *O sărbătoare românească.*

1838 Inochentie Chițulescu întocmește cartea : *Adunare de vreo cîteva versuri desfătătoare.*
George Barițiu sesizează bogăția cîntecelor sătești, care trebuie transcrise fără nici o intervenție.
Elevii Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași interpretează, la 20 februarie, opera *Norma* de Bellini, în limba română.
Ia naștere muzica Stabului și orchestra palatului din București, condusă de Ludovic Wiest.

1839 Se naște muzicologul Teodor T. Burada (3 noiembrie). La Sibiu ia ființă Societatea pentru muzică (Hermannstädter Musikverein).
Tot aici se pun bazele societății corale Harmonia.

1840 Se afirmă corul românilor din Lugoj.
În *Cîntece populare a Moldoviei* C. Negruzzi susține ideea că melodia populară este o răsfrîngere a sufletului poporului.
La Sibiu, în cadrul societății corale, se creează o școală de muzică.
Trifu Sepețianu pune bazele formației corale românești din Chizătău.

1841 Anton Pann publică *Noul Doxastar*, care cuprinde repertoriul psaltic. La 1 martie se naşte muzicianul Mihai Burada.

1842 Turneul, la Bucureşti, al trupei de operă condusă de Maria Frisch. Se naşte la Iaşi, la 22 mai, compozitorul Eduard Caudella.

1843 Se naşte, la 13 decembrie, în Bucureşti, compozitorul George Stephănescu, fondatorul trupei române de operă.
La Bucureşti se deschide stagiunea permanentă a Teatrului italian condus de Basilio Sansoni.
Henri Ehrlich include în concertul său de la Iaşi *Variaţiuni pe o temă moldovenească.*

1844 La Oradea ia naştere corul tinerimii române.

1845 Teatrul italian din Bucureşti se află în antrepriza Henriettei Karl.
Moare, în vîrstă de 15 ani, pianistul Carol Filtsch.
Se afirmă trupa lui Costache Caragiale.
Corul lui Visarion se reorganizează sub denumirea de „Aşezămîntul corpului cîntăreţilor bisericii domneşti de la Curtea Veche".
A. Pann publică *Bazul teoretic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică.*
La Timişoara se pun bazele Societăţii muzicale.
C. Bolliac face o susţinută critică muzicală scriind despre Teatrul italian în „Curierul românesc".
N. Bălcescu consideră tradiţiile populare, deci şi melodiile, unul dintre documentele fundamentale pe care se întemeiază istoria unei naţiuni.
A. Flechtenmacher susţine o serie de concerte la Iaşi, în calitate de violonist.

1846 Anton Pann tipăreşte *Heruvico-chinonicar.*
Alexandru Petrino deschide la Iaşi o şcoală de muzică bisericească.
Alecu Russo afirmă în *Poezia poporală* că muzica şi poezia populară constituie cea mai vie expresie a caracterului naţional.
F. Liszt întreprinde un turneu de concerte în ţara noastră.
A. Flechtenmacher publică *Collection des chansons moldaves.*
I. A. Wachmann publică cartea de teorie muzicală *Prinţipuri generale de muzică europenească modernă.*

1847 Anton Pann tipăreşte *Heruvico-chinonicar* .
cadrul „Societăţii româneşti cantatoare theatrale".
Opera *Nabucodonosor* inaugurează seria premierelor româneşti din creaţia lui Verdi.
Se naşte, la 20 martie, la Ismail, compozitorul Gavriil Musicescu.
Turneul lui Johann Strauss în fruntea unei orchestre, în ţara noastră.
Se naşte la Braşov, la 28 noiembrie, compozitorul Gheorghe Dima.
La 7 martie se naşte compozitorul Constantin Dimitrescu, în Blejoi-Prahova.
A. Flechtenmacher compune *Uvertura naţională Moldova*
C. Steleanu tipăreşte *Hori naţionale române.*

1848 La Iași are loc premiera operetei-vrăjitorie *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher.

Se naște în comuna Românii-Neamț folcloristul Dimitrie Vulpian.

Matei Millo se impune nu numai ca un talentat actor, ci și ca un bun director de trupă, care a promovat cu succes vodevilul românesc.

Se reprezintă vodevilul *Nunta țărănească* de V. Alecsandri — A. Flechtenmacher.

I. A. Wachmann scoate de sub tipar primul caiet cu melodii populare, intitulat *România.*

Un ansamblu al Teatrului italian din București prezintă fragmentul de operă *Mihai Eroul înaintea bătăliei de la Călugăreni* de I. A. Wachmann.

1849 La direcția Teatrului italian din București este numit Paul Papanicola.

La conducerea teatrului din Iași este Victor Delmary.

În orașele Transilvaniei activează trupa de operă a lui Eduard Kreibig.

Se naște la București, la 20 decembrie, compozitorul și criticul muzical Mauriciu Cohen-Lînaru.

S-a executat, într-un „concert spiritual", *Stabat Mater* de Pergolesi.

1850 Henri Ehrlich publică la Viena *Arii naționale românești.*

Carol Miculi dă la iveală primul caiet din cele patru, intitulate *Arii naționale.*

Anton Pann scoate de sub tipar primele două broșuri din renumita sa colecție *Spitalul amorului.*

1851 La Iași se deschide Teatrul italian de V. Delmary.

1852 În prima broșură a *Baladelor,* V. Alecsandri susține că poeziile populare (prin care înțelege și cîntecele) sînt o avere națională.

Anton Pann publică melodii în *O șezătoare la țară.*

Din acest an datează manuscrisul : *Cartea de cîntece* a lui George Ucenescu.

Concertează la București marele pianist Talberg.

La inaugurarea Teatrului cel Mare din București (31 decembrie) s-a executat uvertura *Claca țărănească* de I. A. Wachmann.

1853 S-a născut, în Șipotele Sucevei, la 2 octombrie, compozitorul Ciprian Porumbescu.

La Sibiu se înființează o școală de „muzică vocală și cîntări armonice".

Premiera operei lui Verdi *Rigoletto,* în țara noastră.

L. Wiest susține o serie de concerte în Austria, Ungaria, Franța și Rusia, care s-au bucurat de mare succes. A interpretat cu acest prilej și melodii naționale românești.

1854 Se cunoaște din acest an un voluminos *Album de piese pentru pian,* datorat unui muzician anonim, album care a aparținut Paulinei Orășianu.

Se reprezintă canţoneta *Barbu Lăutarul* de V. Alecsandri ; muzica de Al. Flechtenmacher.
Se stinge din viaţă Anton Pann (2 decembrie).

1855 V. Alecsandri publică *Melodii româneşti* în care elogiază colecţia de melodii populare a lui Carol Miculi.

1857 N. Filimon publică în *Naţionalul* cronici asupra spectacolelor operei italiene.
Se reprezintă melodrama naţională *Cetatea Neamţului* de V. Alecsandri şi A. Flechtenmacher.
La Braşov se naşte, la 29 iunie, compozitorul Iacob Mureşianu.
Se naşte la Cernăuţi, în ziua de 13 iulie, compozitorul şi muzicologul Eusebie Mandicevschi.
Dimitrie Suceveanu tipăreşte *Marele Idiomelar*, carte fundamentală pentru cîntările psaltice.

1858 L. Wiest susţine la Bucureşti un ciclu de trei „concerte spirituale" în care s-au interpretat lucrări de Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy.
Moare renumitul virtuoz popular Barbu Lăutarul (18 august).

1859 Se înfăptuieşte Unirea ţărilor române — cu care prilej se compun multe cîntece patriotice.

BIBLIOGRAFIE

ASACHI, GHEORGHE — *Poezii populare. Balade, cîntece bătrînești adunate de d. V. Alecsandri.* În: „Gazeta de Moldavia", an. XXIV, 1852, nr. 20.

ALECSANDRI, VASILE — *Poezia populară a românilor.* În: „Bucovina", nr. 32, 30 sept. 1849; nr. 33, 7 octombrie 1849 și nr. 36, 28 octombrie 1849,

ALECSANDRI, VASILE — *Opere complete.* București, 1903.

BARBU, BUCUR, S. — *Cîntece românești de la începutul veacului trecut.* București, 1971. Ex. dactilografiat, București, Biblioteca Uniunii compozitorilor români.

BARBU, BUCUR, S. — *Un cîntec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut.* În: „Muzica", București, 1967, nr. 4.

BARBU, N. — *Prima operetă românească.* În: „Iașul literar", Iași, IX, nr. 12, 1958.

BARIȚIU, GHEORGHE — *Articole literare.* București, ESPLA, 1957.

BAUSCHER, JOSEPH — *Almanach du Théâtre de Boukaresti pour le nouvel an 1834.*

BALAN, THEODOR — *Liszt.* București, Ed. Muzicală, 1963.

BĂLCESCU, NICOLAE — *Monografii istorice,* publicate de Vasile V. Hasnaș. București, Ed. Tipografiile române unite, 1936.

BĂNESCU, N. — *Corespondența familiei Hurmuzaki cu Gheorghe Bariț.* Publicată de..., Vălenii de Munte, Tip. Neamul Românesc, 1911.

BELLANGER, STANISLAS — *Trois ans de promenades en Europe et en Asie.* „De Paris à Bucarest". I—II, Paris, Arthus Bertrand, Libr. Ed., 1842.

BEU, OCTAVIAN — *Rapsodia română a lui Franz Liszt.* „Rampa", București, nr. 4176, 1931.

BEU, OCTAVIAN — *Franz Liszt în țara noastră.* Sibiu, Ed. Krafft și Drotleff (1933).

BEU, OCTAVIAN — *Carol Miculi, un prieten român al lui Chopin.* În: *Studii muzicologice,* nr. 6, București, Uniunea compozitorilor români, 1957.

* * * — *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti, vol. II,* partea III. Întocmită de Ioan Lupu, Dan Berindei, Nestor Camariano şi Ovidiu Papadima. Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1972.

BISTRIŢEANU, AL. G. — *Asachi şi folclorul.* În : „Limbă şi literatură", nr. 1, 1955.

BOBULESCU, C. — *Lăutarii noştri.* Din trecutul lor. Schiţă istorică asupra muzicii noastre naţionale corale, cum şi asupra altor feluri de muzici. Bucureşti, Tip. Naţională (1922).

BREAZUL, GEORGE — *Unirea ţărilor române şi muzica.* În : „Muzica", Bucureşti, 1959, nr. 2.

BREAZUL, GEORGE — *Anton Pann.* În : *Pagini din istoria muzicii româneşti, vol. I.* Ed. îngrijită şi prefaţată de V. Tomescu, Bucureşti, Ed. muzicală, 1966.

BREAZUL, GEORGE — *Alecsandri şi muzica.* În : *Pagini din istoria muzicii româneşti. Op. cit.*

BRÂNCUŞI, PETRE — *Semnificaţii actuale ale operei lui George Breazul.* Teză de doctorat. Bucureşti, 1974.

CARLOWITZ, MADAME ALOŸSE DE — *Voyage dans les Principautés Danubiennes et aux embouchures du Danube.* „La Revue de Paris", 1856.

CIOBANU, GHEORGHE — *Mugur, mugurel.* În : „Revista de etnografie şi folclor, Bucureşti, nr. 2, 1965.

CIOBANU, GHEORGHE — *Culegerea şi publicarea folclorului muzical român.* În : „Revista de etnografie şi folclor", 1965, X, nr. 6.

CIOBANU, GHEORGHE — *Anton Pann şi „românizarea" cîntărilor bisericeşti.* La aniversarea a 175 ani de la naşterea sa. În : „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, 1969, nr. 11—12.

CIOBANU, GHEORGHE — *Pripelele lui Filotei. Ce s-a spus despre ele, ce sînt.* Bucureşti, 1973, Biblioteca Uniunii compozitorilor români.

CIOBANU, GHEORGHE — *Cîntece revoluţionare şi patriotice din perioada anului 1848.* În : „Muzica", Bucureşti, nr. 7, 1973.

CÎMPAN, VOICHIŢA — *Contribuţie la o monografie a vieţii muzicale a Aradului.* Arad, 1973. Studiu dactilografiat.

COLSON, FÉLIX — *De l'état present et de l'avenir des Principautés de Moldavie et de Valachie; suivi de Traités de la Turquie avec les puissances européenes et d'une carte des Pays Roumains.* Paris, chez A. Pougin, Libr., 1839.

CONSTANTINESCU, RADU — *Wachmann.* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1975.

CORNEA, PAUL — *Ştiri noi despre Asachi, Negruzzi, Kogălniceanu, Haşdeu etc., şi relaţiile literare romăno-ruse în prima jumătate a secolului XIX.* În : „Viaţa românească", Bucureşti, nr. 12, 1966.

COSMA, L. OCTAVIAN — *Codex moldovenesc din 1824.* În : „Muzica", Bucureşti, nr. 5, 1972.

COSMA, L. OCTAVIAN — *Istoricul unui cîntec patriotic : Mama lui Ştefan cel Mare.* În : *Studii de muzicologie, vol. VIII,* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1972.

COSMA, V., LAKATOS, ŞT. — *Erkel Ferenc élete és munkássága, mint összekötö kapocs a magyar és román zenekultúra között.* În : A zenetudomany tanulmanyok II Kotetebol. Budapest, Akademiai Kiado, 1954.

COSMA, VIOREL — *Noi date despre contribuția muzicii în momentul Unirii.* În : „Muzica", București, 1959, nr. 3.

COSMA, VIOREL — *Hora Unirii, istoricul și semnificația ei.* În : „Muzica", București, 1966, nr. 1.

COSMA, VIOREL — *Nicolae Filimon critic muzical și folclorist.* București, Ed. muzicală, 1966.

COSMA, VIOREL — *Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir.* I. În : „Muzica", București, nr. 7, 1973 ; „Muzica", nr. 11, 1973.

DEMÉNÝ, L., VLĂDUȚIU, I. — *Contribuții documentare la începuturile culegerilor artei populare orale românești în Transilvania.* În : „Revista de etnografie și folclor". București, nr. 6, 1965.

DENSUȘIANU, ARON — *O zi cu regele munților.* În : „Revista critică literară", vol. III, 1895, nr. 1.

DIMA, AL., CHIȚIMIA, I., CORNEA, P., TODORAN, E. — *Istoria literaturii române, vol. II.* București, Ed. Academiei R.S.R., 1968.

DELCROZE, VIRGIL — *Un mois en Moldavie.* Bruxelles, Paris, Leipzig, Ed. Méline, Cons., 1857.

DVOICENCO, E. AL. — *Hașdeu și literatura românească populară.* În : „Revista istorică", București, An. XXII, nr. 1—3, 1936.

EHRLICH, H. — *Dreizig Jahre Künstlerleben.* 1895.

FILITTI, IOAN C. — *Corespondența consulilor englezi din principate.* În : Analele Academiei Române. București, Librăriile Socec, Seria II, Tom. 38, 1916.

FIRCA, GHEORGHE — *Bazele modale ale cromatismului diatonic.* București, Ed. Muzicală, 1966.

FOTINO, GEORGE — *Din vremea revoluției naționale a țării românești. Boierii Golești. Scrieri adunate și publicate de...*, vol. II. București, Impr. Națională, 1939.

FRANGA, GEORGE — *Iancu Văcărescu, diriguitor al teatrului de la „Cișmeaua Roșie".* În : „Studii și cercetări de istoria artei", seria Teatru, Muzică, Cinematografie, an. 20, nr. 1, 1973.

FRANGA, GEORGE — *Opera română, vol. I—VIII.* Text dactilografiat, biblioteca Uniunii compozitorilor români, București.

GERANDO, AUGUSTE — *La Transylvanie et ses habitants,* I—II. Paris, Au comptoir des Impr. Unis, 1845.

GHENEA, C. C. — *Marsilieza în țara noastră.* „Muzica", București, 1963, nr. 1.

GHENEA, C. C. — *Ion Heliade Rădulescu, animator al vieții muzicale.* În : „Muzica", București, 1962, nr. 6.

HÉNOQUE-MELLEVILLE, E. N. — *Six mois en Valachie (1854—1855). Moeurs, coutumes des Principautés.* Impr. de François et Ferd., à Compiègne, 1855.

HERMAN, VASILE — *Formă și stil în noua creație muzicală românească.* Teză de doctorat, Cluj, Conservatorul „G. Dima", 1973.

HOFFMAN, FALLERSEUBEN VON — *Mein Leben, vol. VI.* Hanover, 1969.

IVELA, A. L. — *Dicționar muzical ilustrat.* București, Ed. Librăriei Universala Alcalay (1927).

KARADZIC, VUK STEFANOVICI — *Srpske narodne pesne, vol. I—IV.* (Cîntece populare sîrbești). Beograd, Nolit, 1965.

KOGĂLNICEANU, M. — *Moldau und Walachei, Romänische oder Walachischer Sprache und Literatur*. Berlin, 18 iun. 1837.

KOGĂLNICEANU, MIHAIL — *Limba și literatura românească la valahi*, tradusă și publicată de Vasile Kogălniceanu. București, 1895.

KOGĂLNICEANU, M. — *Opere, Tom. I, Scrieri istorice*. Ediție critică adnotată cu o introducere și note de A. Oțetea. București, Fundația Regală pentru literatură și artă, 1946.

KOGĂLNICEANU, M. — *Scrisori*. 1834—1848, publicate de Petre V. Haneș. București, Minerva, 1913.

LAKATOȘ, ȘTEFAN — *Noi rezultate ale cercetărilor de la Cluj referitoare la Liszt*. Muzica, nr. 9, 1956.

LAKATOȘ, ȘTEFAN — *Noi documente despre legătura lui Liszt cu țara noastră*. „Muzica", București, 1961, nr. 11—12.

LAKATOȘ, ȘTEFAN — *Amatorismul muzical la Cluj în a doua parte a secolului XIX*. Cluj, 1962—1963. Exemplar dactilografiat.

LAKATOȘ, ISTVAN — *Kolozsvári Magyar Muzsikusok emlékvilága szemelvények a XIX század zenei irásaiból*. (Amintirile muzicienilor maghiari clujeni din secolul XIX). Kriterion, București, 1973.

LISZT, FRANZ — *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Paris, Tipografia A. Bourdilliat (1859).

MANCIULEA, ȘTEFAN — *Timotei Cipariu*. Început de autobiografie. Blaj (f.a.).

MARMIER, X. — *Țărmurile Dunării*. Traducere de T. C. FPM, „Zimbrul", 1851.

MARMIER, X. — *Du Danube au Caucase. Voyages et littérature*. Paris, Garnier Frères Ed., 1854.

METEȘ, ȘTEFAN — *Școlile de muzică și cîntare bisericească din Iași (1558) și București (1711—1823) și românii din Transilvania*. În : „Mitropolia Ardealului", Sibiu, Iulie-August, 1965.

MITSCHANG, REINHOLD — *Timișoara muzicală, 1700—1848*. Ex. dactilografiat. București, 1975.

MISSIR, NICOLAE — *Concertele lui Franz Liszt la Iași*. În : „Studii și cercetări de istoria artei", 1954, nr. 1—2.

MISSIR, NICOLAE — *150 de ani de la nașterea lui Liszt*. În : „Studii și cercetări de istoria artei", București, vol. II, 1961.

MOLDOVEANU, NICU — *Manuscrisele muzicale bizantine vechi din bibliotecile de pe teritoriul Republicii Socialiste România*. În : „Mitropolia Olteniei", Craiova, an. XXIII, nr. 9—10, 1971.

MURGU, EFTIMIE — *Scrieri*. Ediție îngrijită de I. D. Suciu. București, Editura pentru literatură, 1969.

MUȘLEA, I. — *Interes pentru folclorul românesc în Ardeal înaintea apariției baladelor lui Alecsandri* (1852). În : „Transilvania", an. 57, nr. 10, 1926.

NEGRUZZI, COSTACHE — *Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei. Cîntece populare a Moldaviei*. În : „Dacia literară". Tom. I, Iași, martie-aprilie 1840.

NICULESCU, VASILE D. — *Un urmaș al lui Anton Pann, George Ucenescu (1830—1896)*. Text dactilografiat în trei volume (1960). Biblioteca Uniunii compozitorilor români, București.

ODOBESCU, ALEXANDRU — *Pagini regăsite. Studii și documente*. Ediție îngrijită de Geo Șerban. București, Editura pentru literatură, 1965.

ODOBESCU, ALEXANDRU — *Opere I. Scrieri din anii 1848—1860. Antume. Postume. Variante. Note. Anexe.* Text critic și varianta de G. Pienescu. Note, acad. Tudor Vianu și V. Cândea. București, Ed. Academiei R.S.R., 1965.

PANTAZI, RADU — *Viața și ideile lui George Barițiu.* București, Ed. științifică, 1964.

PAPADIMA, OVIDIU — *Anton Pann. Cîntecele de lume și folclorul Bucureștilor.* Studiu istoric-critic. București, Ed. Academiei, 1963.

PAPADIMA, OVIDIU — *Despre cîntecul de lume din Transilvania și Țara Românească.* În: „Revista de etnografie și folclor", București, nr. 3, 1965.

PASCU, ADRIAN — *Barbu Lăutarul. Imaginea vieții celui mai sbuciumat veac.* Iași, Ed. Librăriei Ath. Gheorghiu, Tip. Victoria (f.a.).

PAULETTI, N. — *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de...* Roșia, în anul 1838. Ed. critică de I. Mușlea. București, 1962.

PAULETTI, N. — *De pe Secaș. Cîntece și strigături românești.* Blaj, Tip. Seminarului, 1927.

PÂRVU, OCTAV, MĂDĂRESCU, MARIA — *Elogiu folclorului românesc.* București, Editura pentru literatură, 1969.

PECHTOL, MARIA — *Thalia in Temeswar.* București, Kriterion, 1972.

PERRIN, RAOUL — *Coup d'oeuil sur la Valachie et la Moldavie.* Paris, Ambroise Dupont Ed., 1839.

PIGEORY, FÉLIX — *Les pelerins d'Orient.* Lettres artistiques et historiques sur un voyage dans les Provinces danubiennes, la Turquie, la Syrie et la Palestine avec mission du Gouvernement. Paris, E. Dentu, Libr. Ed., 1854.

PLANTON, MARIA — *Dacia literară subt redacția lui Mihail Kogălniceanu.* Studiu introductiv și ediție de..., București, Ed. Minerva, 1972.

POP-OANĂ, RODICA — *Alexandru Flechtenmacher.* Viața în imagini. București, Ed. Muzicală, 1964.

POPESCU, IOAN, G. — *Învățămîntul muzical în biserica ortodoxă română de la începuturi pînă în secolul XVIII inclusiv.* În: „Biserica Ortodoxă Română", 1969, nr. 9—10.

POPOVICI, DORU — *Începuturile muzicii culte românești.* București, Ed. tineretului, 1967 (în colab. cu C. Miereanu).

POPOVICI, DORU — *Ramificații bizantine în muzica românească.* În: „Mitropolia Olteniei", Craiova, an. XXIII, nr. 9—10, 1971.

POSLUȘNICU, M. G. — *Istoria muzicei la români.* București, Cartea românească, 1928.

QUIN, MICHAEL, J. — *A Steam Voyage down the Danube.* With Sketches of Hungary, Wallachia, Servia and Turkey, I—II. London, Richard Benthley, 1835.

RĂDULESCU, MIHAI — *Pe marginea unui manuscris de Louis Wiest.* În: „Studii și cercetări de istoria artei, București, Ed. Academiei R.P.R., 1959, nr. 2.

REGNAULT, ELIAS — *Istoria politică și socială a Principatelor Dunărene.* Tradusă de Ioan Fătu, I—II. Iași, Tip. Buciumului Român, 1856.

REY, WILLIAM — *Autriche, Hongrie et Turquie, 1839—1848.* Paris, Joel Cherbuliez, Editeurs, Place de l'Oratorio, 6, 1849.

RUSSO, ALEXANDRU — *Scrieri*. Publicate de Petre V. Haneş. Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1908.

SAVA, I(OSIF) — *Întîlnirea lui Barbu Lăutarul cu Franz Liszt*. În: „Scînteia tineretului“, Bucureşti, 1 decembrie 1957.

SAVA, STELA — *Corul cîntăreţilor Ştabului oştirii*. În: „Studii muzicologice“, Bucureşti, Uniunea compozitorilor români, nr. 1, 1956.

SÎRBUŢ, IOSIF — *Franz Liszt la Arad*. În: „Studii de muzicologie“, Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1958, nr. 7.

SMÎNTÎNESCU, DAN — *Contribuţii documentare asupra începutului teatrului liric francez şi italian în Ţara Românească*. În: „Studii şi cercetări de istoria artei“. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tom. 20, nr. 1, 1973.

SUCIU, I. D. — *În legătură cu vizita lui Franz Liszt în ţara noastră*. În: „Revista istorică română“, Bucureşti, 1964.

ŞTEFĂNESCU, ALEXANDRU, I. D. — *Sola verba*. Tiparniţa Sfintei Mînăstiri Neamţu (f.a.).

TEODORESCU, G. DEM. — *Operele lui Anton Pann*. Bucureşti, 1891.

THOUVENEL, EDOUARD — *La Valachie en 1839*. (f. 1., f.a.).

THOUVENEL, EDOUARD — *La Hongrie et la Valachie*. (Souvenirs de voyage et notices historiques) par M... Ouvrage accompagné d'une carte détaillée du Basin du Danube. Paris, Impr. de la Bruchard-Huzud, 1840.

VAILLANT, J. A. — *La Roumanie ou Histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'or Ardialiens, Vallaques et Moldaves resumés sous le nom de Romans*. 3 vol. Paris, Arthurs Bertrand, 1844.

VANCEA, ZENO — *Creaţia muzicală românească. Sec. XIX—XX, vol. I*. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1968.

WALCHS, R. — *Narrative of a Journey from Constantinopole to England*. London, Frederich Westley and A. H. Davis, 1828.

ZALLONY, MARC-PHILIPPE — *Despre fanarioţi*. Cu o prefaţă de Iorgu P. Balş. Bucureşti, Inst. de Arte Grafice Carol Göbl, 1897.

INDEX ALFABETIC

CUPRINS

Redactor : TITUS MOISESCU
Tehnoredactor : CARMINA CIZER

Bun de tipar 19.12.975. Coli de tipar 26,75
Tiraj : 1.170 exemplare

Tiparul executat sub cd. 461 la I. P. „Filaret".
str. Fabrica de Chibrituri nr. 9—11, Bucureşti.
Republica Socialistă România